ИСКУССТВО КИНО 6 1966

В этом номере:

Е. ДЗИГАН: **ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ**

И. ВАЙСФЕЛЬД: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Л. АРНШТАМ: **РАЗМЫШЛЕНИЯ О МАСТЕРСТВЕ**

И. МЕТТЕР: **ЧИСТЫЙ ЛИСТ БУМАГИ**

И. САВВИНА: РОЛИ ЕВГЕНИЯ ЕВСТИГНЕЕВА

За круглым столом

«ЧТО МЕШАЕТ КИНОСТУДИЯМ!»

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Альва Бесси. ИНКВИЗИЦИЯ В РАЮ

«БЕРЕГИСЬ АВТОМОБИЛЯ!»

Сценарий Э. Брагинского, Э. Рязанова. Постановка Э. Рязанова. Операторы А. Мукасей, В. Нахабцев. «Мосфильм», 1966.

И. Смоктуновский — Деточкин, О. Ефремов — следователь, Е. Евстигнеев — режиссер народного театра; Т. Гаврилова — Инна, А. Папанов — отец Инны, А. Миронов — Дима Семицветов.

Содержание

Воинские почести фильму 1
Е. ДЗИГАН. Из записной книжки 3

И. ВАЙСФЕЛЬД. «Я» и экран 8

Г. БОГЕМСКИЙ. Итальянское кино сегодня . 22

В. ГОЛОВНЯ. «Что мешает киностудиям?» . . 35

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Лев РОШАЛЬ. Алмазы и тень Человека . . . 42
Л. ВЛАДИМИРОВ. Двуликий атом 45
Л. ЯВИЧ. Мир в капиллярах 49
Р. ГРИГОРЬЕВ. Репортаж года 50
Виталий ГЕВИКСМАН. Звучащие кадры . . . 55

КОГДА ФИЛЬМ ПРОШЕЛ ПО ЭКРАНАМ

В. БЫЧКОВ. Школа сказки 57

Л. АРНШТАМ. Размышления о мастерстве . . 62

И. МЕТТЕР. Чистый лист бумаги 72

КИНО И ШКОЛА

Л. РЫБАК. Многоугольник мнений 77

СРЕДИ АКТЕРОВ

Ия САВВИНА. «От себя...» 83

БЕСЕДЫ С ОПЕРАТОРАМИ

М. КУШНИРОВ. Опережая сделанное 90

ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ

Фильмы на полках 96

А. ФРЕЙДИН. В пяти фильмах 103

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

С. МУРАТОВ. Пристрастная камера 108
Хроника телевидения 120

Г. ЖУРОВ. Лесь Курбас в кино 126

В. БАСКАКОВ. Слово о художнике 128

Альва БЕССИ. Инквизиция в раю 131

ФИЛЬМОГРАФИЯ 159

На первой странице обложки — М. Стерникова в роли Лидии Сергеевны в фильме «Мимо окон идут поезда».
Сценарий Л. Кабо, А. Хмелика. Постановка Э. Гаврилова, В. Кремнева. Оператор С. Зайцев, «Мосфильм», 1966.

ИСКУССТВО КИНО 6 1966

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
и
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Год издания 36-й

Воинские почести фильму

Это стало традицией — праздновать юбилеи фильмов-шедевров, испытанных временем, заслуживших долгую любовь зрителей. Словно отмечается добрая годовщина всеми уважаемого человека, прожившего достойную жизнь.

Фильму «Мы из Кронштадта» — тридцать лет. В юбилейные дни в кинотеатр «Художественный», где состоялась его новая премьера, на встречу с фильмом пришли сотни зрителей, военные моряки, солдаты, офицеры, генералы, киноработники. Заботливо украшенный фасад кинотеатра, военный оркестр в фойе, первые рекламные плакаты фильма, выставка, посвященная истории его создания, — все это уже сразу создавало особую праздничную атмосферу.

Пришли на премьеру и создатели фильма — режиссер Ефим Львович Дзиган, исполнитель роли Артема Г. Бушуев, артисты Р. Есипова, Ф. Селезнев, П. Соболевский.

Праздник открылся звуками фанфар — фильм о гражданской войне приветствовали участники Великой Октябрьской революции и Великой Отечественной войны. В знак воинской чести соединения армии и флота послали на празднование своих знаменосцев. Тринадцать простреленных, пропитанных порохом знамен вынесено на сцену — тринадцать Героев Советского Союза представляют их в торжественном молчании зала. И каждый раз в первых рядах встают один за другим бойцы, сражавшиеся под этими знаменами...

Много добрых и взволнованных слов было сказано о фильме. Говорили ветераны войны, люди самых разных профессий. И в этих словах, в почестях, воздававшихся фильму, звучало неподдельное уважение к нему, как к старому и верному боевому товарищу.

В день празднования 30-летия фильма «Мы из Кронштадта» в московском кинотеатре «Художественный». Внизу слева — режиссер Е. Дзиган

Одним из самых волнующих и трогательных было приветствие фильму с его родины — из города-крепости Кронштадта. Делегация моряков приехала в Москву. Моряки подарили режиссеру Е. Дзигану пленку с записью обсуждения фильма, преподнесли приветственный адрес киностудии «Мосфильм» — создательнице замечательной картины.

И был из многочисленных подарков один, встреченный особенно тепло и растроганно,— фотография огромной ветвистой березы у крепостной стены. Когда-то в одном из кадров фильма оказалась тоненькая березка, под которой встретились моряки. С тех пор прошли годы, прошли две войны, а береза все еще жива, цела, и называют ее в Кронштадте не иначе, как «мосфильмовской». Теперь ее сняли в том же ракурсе, что и в фильме, и подарили Ефиму Львовичу Дзигану в знак того, что город помнит и любит фильм и его создателей.

...А теперь еще об одном. Совсем не о юбилейном и не о радостном факте. К сожалению, до сих пор фильм «Мы из Кронштадта», вошедший в золотой фонд нашей кинематографии, не реставрирован. С трудом удалось организаторам юбилея найти мало-мальски приличную копию. Думается, тридцать лет — немалый срок для испытания произведения на художественную, на идейную долговечность, и то внимание, та любовь, с которыми по сей день относятся к фильму зрители, требуют по крайней мере внимательного отношения к нему со стороны работников проката.

Н. ОРЛОВА

От редакции. Отметим, что кинотеатр «Художественный» ищет и осуществляет новые и новые формы встречи киноискусства со зрителями. И дело тут не в том, что театр этот работает в центре Москвы и потому располагает всеми возможностями для таких встреч. Дело в том, что в театре работают люди, которые действительно хотят сделать как можно больше и для фильма и для зрителя.

Мы убеждены, что такие энтузиасты кинематографии работают и в небольших кинотеатрах где-нибудь далеко от Москвы. Охотно предоставим страницы журнала рассказам о таких кинотеатрах, об их работниках, вносящих в будни проката искру живой инициативы. Пишите нам о них, товарищи читатели!

Е. ДЗИГАН

Из записной книжки*

Перелистывая записи, посвященные «Мы из Кронштадта», я нахожу страницы, где говорится о человеке, сыгравшем немаловажную роль в рождении фильма и моей творческой жизни. Я вспоминаю о нем и теперь, спустя три десятилетия...

Вот несколько листков, помеченных разными годами.

Год 1965-й. Сентябрь

...На жизненном пути неизменно встречаешься со множеством людей. Иногда годами общаешься с кем-либо, но проходит время, и в памяти не остается от этого знакомства ничего интересного, значимого, дорогого. А случается, что виделся с человеком считанное число раз, но не можешь забыть его всю свою жизнь.

Мне посчастливилось встретиться с несколькими такими людьми — яркими, обаятельными, отличавшимися широтой мышления, душевностью и благородством. Среди них был и Ян Борисович Гамарник.

Год 1935-й. Июль

В туманном вечернем сумраке морская бескрайняя даль слилась воедино с темным куполом неба.

Машина неслась по горным извилистым дорогам Крымского побережья. Никто из нас за весь путь не проронил ни слова, чтобы не выдать волнения, все более нараставшего по мере приближения к Форосу.

Мы торопились приехать туда в назначен-

* Полностью статья будет помещена в посвященном Яну Гамарнику сборнике «Армейский комиссар», который выходит в Воениздате.

ное время — заместитель народного комиссара обороны армейский комиссар первого ранга товарищ Гамарник, отдыхавший в Крыму, выразил желание просмотреть фрагменты фильма «Мы из Кронштадта», который вот уже четвертый месяц мы снимаем под Севастополем.

Вся наша творческая группа была крайне взволнована предстоящей встречей — ведь от нее зависело так много!..

Почти год снимается картина, сначала на Балтике, в Кронштадте, а теперь здесь, на Черном море. И все сделанное нами неизменно подвергается ожесточенной критике со стороны ведомственных ортодоксов. Они даже считают необходимым прекратить производство фильма. Со дня на день должны приехать к нам товарищи со студии «Мосфильм», чтобы окончательно решить этот вопрос. В силу этих обстоятельств ясно, что просмотр снятого материала заместителем наркома обороны и его оценка могли иметь двоякое значение: или облегчить наше трудное положение, или, напротив, еще более усугубить его.

...Нас провели в небольшой зал, обрамленный колоннами. У стены был установлен передвижной кинопроекционный аппарат, на противоположной стороне висел полотняный прямоугольник экрана.

Прислонившись к одной из колонн, Ян Борисович беседовал с несколькими незнакомыми мне товарищами. Он был одет в легкий белый костюм. Я впервые видел Гамарника не в обычной для него военной форме, а в штатском. Это сразу же придало нашей встрече, так сказать, неофициальный характер.

Все дальнейшее произошло иначе, чем мне представлялось накануне, когда я пытался мысленно нарисовать себе предстоящий просмотр. Думалось, что тотчас же по приезде мы должны будем начать показ привезенного материала будущего фильма, как это всегда бывает в подобных случаях. И только уже после демонстрации ленты может возникнуть тот или иной разговор.

Но в действительности получилось совсем не так...

Поздоровавшись, товарищ Гамарник познакомил нас со своими собеседниками и, пригласив сесть, спросил:

— Устали, наверное?.. Работа у вас нелегкая, да и дорога сюда ночью довольно утомительна...

Заметив мой озабоченный, нетерпеливый взгляд в сторону киноаппарата, где привезенную нами пленку уже заряжали, он положил руку мне на плечо и добавил:

— Не будем спешить... Отдохните, время у нас есть.

Теплота, с которой были сказаны эти слова, подействовала как нельзя лучше: мы немного успокоились, волнение уже не было столь напряженным.

— Как идут съемки? Когда предполагаете закончить свой фильм?— продолжал Ян Борисович.

Мы ответили. Последовал еще ряд вопросов: о бытовых условиях в нашей экспедиции, об обеспеченности постановки всем необходимым, о помощи со стороны армейских и флотских работников, о снимающихся на студии других картинах на оборонные темы.

Последнее, видимо, весьма интересовало Гамарника — он подробно расспрашивал о каждом таком фильме, внимательно слушал наши пояснения, уточнял подробности. Потом после небольшой паузы заметил:

— Выпуск на экран хорошего оборонного фильма, пользующегося успехом у массового зрителя, равносилен выигранному сражению. Примером тому — «Чапаев».

Неторопливая беседа продолжалась. По мере ее течения мы чувствовали себя все лучше и непринужденнее. От тревожного волнения не осталось и следа. Казалось, что с нами говорит близко знакомый человек.

Сейчас, записывая по привычке свои впечатления, я хочу осмыслить, почему возникло это ощущение?

Оттого ли, что мы стеснялись поначалу, потом освоились и стали чувствовать себя спокойнее? Или потому, что встреча рисовалась накануне как сугубо деловая, строго официальная?

Пожалуй, ни от того, ни от другого. Все дело в том, что Ян Борисович несомненно умел понимать чувства людей, создавать безошибочно и быстро такой душевный контакт, при котором всегда возникают добрые человеческие взаимоотношения.

Этим замечательным качеством подлинно большого руководителя-коммуниста товарищ Гамарник обладал в полной мере.

Начался просмотр. Признаюсь, я не смотрел на экран. Мне хорошо были известны показываемые кадры, и в данный момент для нас важнее всего было, какое они производят впечатление. Я исподволь время

от времени следил за выражением лица Гамарника, но написал бы неправду, если бы сказал, что понимал его отношение к фрагментам фильма, видел реакцию на тот или иной эпизод. Он сидел в спокойной позе, внимательно и как-то бесстрастно-сосредоточенно смотрел на экран. Выражение его лица было непроницаемым.

Когда стал демонстрироваться ролик, на котором была заснята атака моряков, я замер. Причиной тому являлось одно существенное обстоятельство.

В этой сцене отряд кронштадтских военморов, сражавшихся на побережье Балтики, попадает под сильный вражеский огонь. Матросы залегают. Но, поднятые командой комиссара, вновь идут плотной, развернутой цепью. С пением «Интернационала» герои-балтийцы идут под ураганным обстрелом, неудержимо приближаясь к окопам, где укрепились белые.

В свое время при рассмотрении сценария именно этот эпизод вызывал наибольшие возражения, и наши военные консультанты сочли его противоречащим положениям воинского устава. Они считали недопустимым, что бойцы идут в атаку цепью да еще во весь рост — современная тактика ведения боя требовала максимальной рассредоточенности наступающих частей во избежание больших потерь. Эпизод этот, по мнению консультантов, пропагандировал бы с экрана нарушение уставных положений. А нам казалось, что именно такой показ атаки может наилучшим образом отразить беззаветный героизм бойцов морской пехоты и своеобразную боевую повадку военморов 1919 года. Тем более что это полностью соответствовало тому, как бывало в действительности.

Поэтому мы, не посчитавшись с настойчивыми критическими замечаниями, сняли эту сцену так, как она была задумана.

Теперь, когда ее смотрел заместитель наркома обороны, наше упрямство и, по мнению специалистов, «военная безграмотность» могли закончиться строгим осуждением и вызвать необходимость пересъемки заново всего эпизода. Это, естественно, вызвало бы немалые расходы, трату времени, пленки, нарушение производственного плана. А такие вещи на студии не прощаются...

Не отрывая глаз, я наблюдал за Гамариком. Но угадать его впечатление было невозможно. Он по-прежнему был невозмутим, никак не обнаруживал своего отношения к происходящему на экране — ни взглядом, ни жестом, ни мимикой.

Я все смотрел и смотрел на него, а мои товарищи по творческой группе в свою очередь поглядывали на меня, стремясь по выражению лица предугадать, будем ли мы «на щите» или «со щитом».

Просмотр окончился, зажегся свет. Мы с нетерпением ждали, что нам будет сказано. Но Гамарник молчал.

Видимо, он воспроизводил в памяти просмотренные фрагменты будущей ленты. Затем, повернувшись ко мне, спросил, что предстоит еще снимать, какая намечается музыка, интересовался общей композицией вещи. И только после этого высказал свое мнение, подробно анализируя просмотренный материал, и дал ему очень добрую оценку. Но про «крамольную» сцену не сказал ни слова.

Один из наших товарищей обеспокоенно спросил:

— А какое у вас впечатление от эпизода атаки моряков?

И Гамарник чуть улыбнулся:

— Я ждал этого вопроса... — И не без лукавства добавил:— А почему вы заговорили именно об этой сцене?

— О ней вы ничего не сказали...

— А как вы думаете, почему?

— Мне кажется,— поспешил я вступить в разговор, намереваясь в наиболее обтекаемой форме сообщить о категорических возражениях критиков,— что этот фрагмент может показаться, так сказать, несколько... ну, спорным, что ли... Нам говорили...

— Подождите, я попытаюсь угадать, о чем шла речь.— Ян Борисович оглядел всех и начал перечислять:— Первое: боевые действия моряков противоречат воинскому уставу. Так?

— Да...

— Второе: показ на экране такой атаки пропагандирует анархическое ведение боя. Верно?

— Точно...

— Третье: эта сцена будет крайне отрицательно влиять на молодых красноармейцев, показывая дурной, вреднейший пример непригодной тактики боя. Я угадал?

— Да, слово в слово...— подтвердил я с горечью, уже не сомневаясь в непременном крушении нашей любимой сцены.

— Да, товарищи, конечно, правы в своих требованиях,— констатировал Гамарник,—

правы, если подходить к вопросу с позиций воинского устава...

Мы сидели, понуро опустив головы, не в силах после столь сокрушительного поражения поднять глаза. И вдруг услышали слова, сказанные уже в совершенно другой интонации — решительной, твердой:

— ...а не с позиций искусства и правды истории. Художественное произведение не учебник и не иллюстрация к уставным положениям!.. Тем более когда в основе его лежат подлинные факты действительности. Такие атаки бывали и отражали высокий героизм революционных моряков, их неукротимый боевой дух, бесстрашие и презрение к смерти... Хорошая сцена, ее романтический пафос многому научит молодых бойцов.

Мы ожили, окрыленные такой оценкой, и уже с полной откровенностью стали говорить о всех наших невзгодах.

— Не тревожьтесь,— дружески ободрил нас Ян Борисович,— работайте, мне кажется, фильм должен получиться интересным.

...Поздно ночью мы возвращались в Севастополь и не заметили, как приехали в город: всю дорогу, радостные, возбужденные, вновь и вновь вспоминали происшедшее.

Теперь после столь авторитетной оценки просмотренных фрагментов фильма всяческие попытки прекратить его производство для нас уже не были опасны — мнение товарища Гамарника, несомненно, даст возможность довести нашу работу до конца. Только широко мыслящий, понимающий задачи искусства и его эмоционально-образную сущность человек мог так почувствовать, увидеть в разрозненных, черновых отрывках общий замысел вещи, как сумел понять его Ян Борисович. Спасибо ему!..

Год 1936-й. Февраль

...Вот уже три недели как фильм «Мы из Кронштадта» закончен и показан киноруководству. Но решение о его выпуске на экран все еще не принято; картина, как и следовало ожидать, получилась своеобразной по своей драматургии, стилистике, патетико-романтической интонации. Именно это, как ни странно, и вызвало у ряда деятелей немалые сомнения.

Я, помня встречу с Гамарником в Крыму, решил попросить его посмотреть законченный фильм. Он охотно согласился.

Сегодня вечером мы показали картину Яну Борисовичу, приехавшему на студию вместе с товарищами А. и Р. из сектора культуры Политуправления РККА.

Не буду писать о чувствах, владевших творческим коллективом во время сеанса. Наше тревожное волнение было еще более сильным, чем при встрече минувшим летом на берегу Черного моря. Это и понятно — сейчас решалась судьба не отдельных фрагментов, а всего фильма в целом.

Я сидел рядом с Гамарником, а его спутники устроились впереди, ближе к экрану.

Во время показа они время от времени тихо переговаривались, иногда пожимали плечами, многозначительно переглядывались.

Наконец фильм закончился. Дали свет. Некоторое время в зале царило тягостное, как на похоронах, молчание.

Когда оно показалось нам уже невыносимым, хотя, как выяснилось потом, прошло лишь несколько минут, Гамарник спокойно предложил:

— Прошу высказываться,— и, обращаясь к А. и Р., спросил: — Ваше мнение о фильме, товарищи?

Их выступления я записал. Первым говорил Р. Сухо, сдержанно, точно делал доклад:

— В свое время сценарий вызвал серьезную критику. К сожалению, ни автор Всеволод Вишневский, ни режиссер с ней не посчитались. Мы неоднократно разъясняли им, что такой фильм вряд ли сможет быть рекомендован нами к выпуску на экран. Сейчас, просмотрев уже законченную картину, мне кажется, мы не ошибались... Историческая обстановка искажена. Не показана роль питерского пролетариата, участие рабочих масс в защите Петрограда от полчищ Юденича, матросам отведена чрезмерная, доминирующая роль...

— Но фильм посвящен героическим балтийским морякам!— не выдержав, перебил я.— Именно о них мы и хотели рассказать...

— Вы, видимо, плохо разбираетесь в вопросе о движущих силах революции,— ледяным тоном возразил Р.,— а матросы даны у вас как стихийная, анархически настроенная масса...

— Это же неправда!— возмутился я.

Гамарник, подняв ладонь, остановил меня. Жест был понятен без слов: «спокойно, спо-

койно». Затем начал говорить второй, товарищ А. Он не мог сдержать свой южный темперамент:

— Все наше искусство идет под знаменем социалистического реализма!— провозгласил он, сверкая черными глазами.— И вот появляется подобный фильм! Какое он имеет отношение к реализму? Никакого!.. Все сугубо условно. Сюжет надуманный. Батальные сцены неправдоподобны. Герои неубедительны. Зритель, тем более красноармейский, не примет картину. Пользы от нее для нашей воспитательной работы в армии не будет. Только вред! Вот все, что я хотел сказать.

От таких слов хотелось вскочить, стукнуть по столу, закричать: «Ложь! Проверьте фильм на зрителе! Кто дал вам право говорить за него?!»

Не в пример нам, Ян Борисович удивительно умел владеть собой. Он слушал выступления товарищей, и по его виду нельзя было понять, согласен он с их точкой зрения или нет.

В гнетущей тишине звякнуло стекло — Гамарник не спеша налил себе воды, сделал несколько медленных глотков.

И негромко, как бы подводя про себя итог, вымолвил:

— Да, сильный фильм. Очень сильный... Думаю, он будет пользоваться и в армии и у народа большим успехом. Вы создали очень нужное, волнующее произведение. Спасибо!— встал и каждому из нас крепко пожал руку.

После всего пережитого нашей радости не было предела.

...Я сказал Яну Борисовичу о намерении выпустить «Мы из Кронштадта» на экран ко Дню Красной Армии и о нашей тревоге в связи с задержкой утверждения фильма.

— Не беспокойтесь,— сказал он, улыбаясь.— ...Все будет хорошо... Думаю, что смогу помочь вам...

И по тому, как он улыбался, как смотрел на нас, стало уже совершенно ясно: этот мужественный, сильный, кажущийся иногда суровым военачальник был очень добрым, деликатным человеком, любящим искусство, хорошо знающим его сущность.

Год 1965-й. Сентябрь

Через несколько месяцев будет отмечаться тридцатилетие «Мы из Кронштадта». Все чаще вспоминается прошлое, все то, что связано с историей создания фильма, вспоминаются люди, которым он обязан своим рождением: драматург Всеволод Вишневский, главный оператор картины Н. Наумов-Страж, композитор Н. Крюков, актеры В. Зайчиков, П. Кириллов, А. Бушуев, Р. Есипова, Э. Гун и те товарищи, которые, как адмирал Флота СССР И. С. Исаков, бывший тогда начальником штаба Балтфлота, поддерживали нас в трудные периоды работы, воодушевляя своим вниманием и доверием. Невозможно забыть и армейского комиссара первого ранга Яна Борисовича Гамарника, чья жизнь безвременно трагически оборвалась...

И. ВАЙСФЕЛЬД

«Я» и экран

Были времена, когда все фильмы походили друг на друга. Были близнецы-хроники: съемки коронаций или парадов.

Близнецы — салонные мелодрамы, в свою очередь копировавшие спектакли.

Близнецы-комические — кинорепродукции цирковой или эстрадной эксцентриады.

С годами стали появляться кинематографические индивидуальности: актеры-кинозвезды, режиссеры, позднее — операторы, драматурги.

В условиях коммерческого кинопроизводства этот процесс протекал мучительно. Индивидуальности уравнивал бизнес.

Но повседневная практика кинопроизводства не исчерпывается влиянием бизнеса, каким бы могущественным оно ни было. В ходе сложной диалектики классовой борьбы, активности передовых общественных сил съемочные площадки в капиталистических странах предоставлялись и Чаплину, и Куросаве, и Дрейеру, и С. Рэю. Их искусство — искусство неповторимых индивидуальностей и социального пафоса.

В определенных исторических условиях, хотя бы на время, кинематограф творческой мысли, глубокой правды может брать верх даже в обстановке частнособственнических киностудий. Так произошло в Италии после второй мировой войны, на волне антифашистского подъема. Тогда возник неореализм, созданный художниками, которые открыли восприимчивые сердца самой действительности, а иные прямо связали свою жизнь с идеями и борьбой Итальянской коммунистической партии. Именно Коммунистическая партия, эстетические идеи Грамши, Тольятти пробуждали в итальянском кинематографе, до предела оскверненном и опошленном фашизмом, великие таланты.

Октябрьская революция в России разрушила нивелировку, господствовавшую в павильонах кинопредпринимателей. Она показала миру, что коллективизм, революционность нашего мышления и бытия не заглушают личность, а, напротив, дают ей почву для широчайшего самопроявления.

Теория и практика партии большевиков, ставших во главе движения народных масс, стали содержанием многих произведений кино. Молодые и опытные мастера открыли свое «я» в революционном «мы». В процессе съемок фильмов рождалась новая эстетика кино, изменившая ход истории мирового кинематографа.

Некоторым творчество представлялось идиллически, как прогулка по панелям Невского проспекта. Все оказалось не таким простым. Мешали киноискусству мертвые силы вчерашнего дня, приспосабливавшиеся к непривычным сегодняшним условиям: индивидуализм, бюрократические искажения, администрирование. Они получают распространение и живут только тогда, когда их не различают или — что того хуже во сто крат — сознательно культивируют.

Вертов, испытавший на себе всю злостность администрирования, записал в 1934 году в дневнике:

«Одни говорят «я» и думают— «мы»; другие говорят «мы» и думают— «я».

Одни говорят неуверенным голосом о том, что хорошо знают; другие, наоборот, говорят уверенным голосом о том, в чем совсем не уверены».

Вертов мечтал о том, чтобы искусство кино изничтожило безличность, бюрократизм в жизни и творчестве.

В 1939 году он записывает в дневнике:

«Мечтаю сделать фильм, который сметет с лица земли всех врагов творчества, всех дельцов, подхалимов, любителей легкой наживы, всех бюрократов, тупиц и головотяпов...»

Подавление бюрократизма одновременно означало защиту искусства от обезличивания.

Мы различаем индивидуальность и индивидуализм, субъективность и субъективизм.

Индивидуальность и субъективность — это то, что социализм защищает от произвола субъективизма, от штампов коммерческого производства.

Индивидуализм и субъективизм проявляются в эстетическом снобизме, отсутствии интереса к действительности, в такой самососредоточенности, погружении в себя, которые опустошают художника. (В социалистических странах встречались и встречаются художники, испытавшие на себе в той или иной степени влияние этой буржуазной упадочной «традиции».)

Одна из крайних форм субъективизма и индивидуализма, с которой также ведется решительная борьба в условиях социалистического кинопроизводства,— командование как метод общения с художниками.

Как только критик или руководитель кинопроизводства начинает применять повелительное наклонение в разговоре с мастером, он попадает в объятия самой настоящей буржуазности, независимо от того, носит ли он в кармане партийный билет коммуниста или нет.

Бюрократическая безличность многолика — пусть простит мне читатель этот каламбур. Далеко не всегда принижение творческой личности исходит от эмпирика-бюрократа или бездарности. В условиях буржуазного кинопроизводства оно поощряется некоторыми на вид вполне добродетельными выступлениями американских или французских исследователей кино, писателей. Увлеченный искусством теоретик, искренний сторонник новаторства, создает эстетические конструкции, способные исказить его лучшие намерения. Так, в 60-е годы в зарубежном кино широкое распространение получил взгляд на кино как на искусство, где должно быть... поменьше искусства.

Такие взгляды высказывали люди, презирающие бизнес и критикующие «чистое кино» с его беспредметностью, откровенным снобизмом.

Зигфрид Кракауэр — немец, не принявший фашизма, натурализовавшийся в США, прекрасный знаток истории кино, автор популярной, переведенной на многие языки книги «От Калигари до Гитлера» и капитального теоретического исследования «Природа фильма». В противовес субъективистскому произволу Кракауэр выдвигает принцип объективного, беспристрастного наблюдения действительности при помощи кинокамеры. Как бы продолжая мысли Вертова, Кракауэр говорит о камере, которой пишут, как пишут пером. Но для Вертова «камера-перо» — это возможность передать активное начало, публицистическую увлеченность автора. Для Кракауэра же «пишущая камера» означает нечто иное.

«Кино должно иметь дело с неподстроенной реальностью, подчеркивать случайное... — читаем в книге «Природа фильма».— Вторжение искусства в фильмы мешает проявлению внутренних возможностей кино...

Искусство в кино реакционно, ибо символизирует целостность и тем самым заслоняет физическую реальность изображаемого».

А вывод?

Вывод — увы!— основан на умалении личности в кино — искусстве до предела «объективированном», будто бы бесстрастном, как линза. В одном месте своего труда Кракауэр роняет такую фразу:

«Человек в нашем обществе — существо идеологически бесприютное...»

Говоря так, Кракауэр в чем-то прав. Он справедлив в своем отрицании субъективизма, в печальном утверждении б е с п р и ю т н о с т и личности в буржуазном обществе. Но в своих выводах он отмечает только одну сторону кино — его фотографичность, натурность и упускает из виду сердцевину творческого процесса создания фильма — мир мысли, тревог, надежд художника, принадлежащего той самой действительности, которую он призван выразить в образах экрана.

Очень близок Кракауэру покойный французский исследователь Андре Базен. Базен склонен думать, что эйзенштейновская монтажная кинематография ушла в безвозвратное прошлое, так как она требует от художника четкого и определенного воплощения авторской тенденции, а подлинное искусство-де требует такой объективности, такого растворения в самом материале жизни, которые исключают агитационную направленность, выявление привязанностей, пристрастий автора.

Иные сторонники Базена в своих утверждениях идут еще дальше. Они говорят, что эйзенштейновская эстетика неприемлема: она тенденциозна, партийна, она отстаивает определенную систему общественных взглядов, а это будто бы несовместимо с искусством. Как и всякие ортодоксальные эпигоны, они доводят односторонность серьезного исследователя до абсурда. В этом — своеобразная заслуга эпигонов. Они, пусть и невольно, обнажают опасную тенденцию.

Обосновывая свой взгляд на кино, Базен обращается к опыту американца Флаэрти, одного из величайших кинематографистов, слава которого по всему миру распространилась уже в самом начале 20-х годов (его немые картины «Нанук» и «Моана» шли на наших экранах с не меньшим

успехом, чем фильмы Чаплина). Флаэрти был исследователем Арктики, ученым. Для исследования ему понадобился киноаппарат. Холодный объектив кинокамеры пробудил у Флаэрти талант поэта. В нем боролись художник и исследователь. Победил художник, художник, вооруженный киноаппаратом, исследующий действительность и как натуралист и как документалист.

По привычной жанрово-видовой схеме фильмы Флаэрти можно было назвать этнографическими или видовыми. Они показывают природу, животных, человека в малообжитых местах. Во всем и всегда Флаэрти абсолютно точен и достоверен, до предела объективен, и вместе с тем в каждом его произведении вы ощущаете и доброту, и пытливость, и вдохновение человека, который создал захвативший вас фильм.

Флаэрти был необычайно терпелив, ему не жалко было времени, сил, здоровья, чтобы часами оставаться с киноаппаратом на месте в джунглях, или в изнуряющем зное, или в ледяных просторах Арктики, где, казалось бы, нет никаких человеческих сил выдержать самую низкую на нашей планете температуру.

Немая картина Флаэрти «Нанук», поставленная в начале 20-х годов, длится едва ли час, но снимал ее режиссер больше года. Он показывает эскимосов на самом Дальнем Севере. Люди живут в жилищах, сложенных из ледяных плит. Их одежда сшита из шкур животных, и они не могут с ней расстаться даже ночью. Редкое солнце не приносит тепла. Пурга заносит ледяные хижины огромными сугробами снега. Чем длиннее снятые Флаэрти планы, показывающие просторы Арктики, пургу, человека, укладывающегося спать в этих условиях, человека, натягивающего на себя поутру обледенелую меховую одежду, тем более они убедительны.

Сначала создается впечатление, что охотник бессилен перед страшной стихией природы, что ветры снесут его нехитрое жилище, что у него не хватит сил вытянуть из проруби морскую добычу, что вымерзнут дети, что погибнет и друг человека — собака. Но шаг за шагом у нас возникает ощущение, что человек может противостоять арктическим ветрам, что он умнее, сильнее, чем даже самая страшная и мощная стихия. Все в его замыслах точно рассчитано, все в его оберегающих здоровье движениях выверено временем, душевным опытом, смекалкой. И к этому впечатлению добавляется другое, быть может, самое важное: в движении матери, пробудившейся в ранний час и начавшей кормить ребенка, мы вдруг улавливаем взгляд, исполненный такой нежности, такой глубины чувства, что это заслоняет все остальные, даже самые впечатляющие кадры «Нанука».

В том, как мать держит ребенка, как кормит его, как ласкает, как одевает, в том, как к ней относятся ее муж и старшие дети, вы ощущаете необычайную человечность. У вас возникает и крепнет чувство общности с людьми, снятыми Флаэрти.

Итак, с одной стороны — безукоризненная объективность исследователя, скрупулезная точность фактов, достоверность съемок, а с другой — гимн человечности, разуму, солидарности людей перед лицом стихийных сил. Воедино слились логика и чувство, документ и темперамент художника.

Съемка жизни в реальной длительности происходящих событий не помешала нам услышать с экрана биение сердца взволнованного человека, создавшего «Нанука».

Творческая практика Флаэрти, того самого Флаэрти, к которому обращен взор Базена, начисто опровергает его эпигонов, критиков-эмпириков, поставивших под сомнение самое священное, что только есть в творчестве художника,— поэтическую устремленность. Да полноте, может ли вообще существовать произведение искусства до того «заобъективированное», что в нем не останется и грана душевного порыва автора! Даже утверждение неопределенности нашего мира и безграничной неопределенности человека (мысль, которая сквозит в некоторых кинопроизведениях, скажем, в «Маленьком солдате» Годара) — это тоже определенность и предметность, характеризующие состояние автора. «Антиэйзенштейновский» объективизм эпигонов Базена означает обескровливание искусства, он несостоятелен и с узкоэстетической и с общечеловеческой точек зрения.

Гегель, анализируя своеобразие характеров в художественном произведении, писал: «Истинная же самостоятельность состоит, по существу, исключительно только в единстве и пропитывании друг другом индивидуальности и всеобщности, ибо всеобщее впервые приобретает конкретную реальность лишь через единичное, равно как и единичный и особенный субъект впервые находят непоколебимый базис и подлинное содержание для своей действительности лишь во всеобщем».

Я не знаю, читал ли Гегеля Ален Рене, создатель фильма «Хиросима, моя любовь», но в его произведении при всей дискуссионности вы все время ощущаете вторжение «всеобщности» (по терминологии Гегеля) в замкнутый мир героев, ощущаете открытость этого замкнутого мира для

всего, чем живут его герои. В этой картине есть чуждая нам безысходность перед лицом атомной войны, но есть и протест против злодеяния, совершенного в Хиросиме и Нагасаки, в ней звучит также предостережение об опасности его повторения.

Трудно, да, вероятно, и не нужно извлекать из сложного мира художественного произведения некий формулировочный эквивалент, словесную модель, сводящую диалектику движения авторских чувств и мыслей к примитивным звуко- и знакосочетаниям. Будем противниками формулировочного упрощенного моделирования. Подобное моделирование — такой же мощный способ уничтожения искусства, как и объявление его воплощением бесстрастности автора. Но мы, противники этого моделирования, являемся бескомпромиссными сторонниками познания внутреннего мира произведения, его сложных движений, которое Станиславский определил термином «сверхзадача».

Познание эмоциональных и смысловых глубин произведения в форме непосредственных эмоциональных впечатлений или философского анализа, до которого может подняться теоретическая мысль, и представляет собой самую суть процесса эстетического восприятия произведения. В грубой схеме этот процесс может быть выражен триадой: замысел художника, воплощение его в произведении и новая жизнь этого замысла, воспринятого сознанием читателя или зрителя.

Критикуя мертвящий сверхобъективизм эпигонов Базена, нельзя забывать и о столь же мертвящей силе догматического мышления в искусстве. Для догматика единство всеобщего и единичного в художественном произведении проще простого. Еще более элементарно для него познание идейного мира произведения и специфики воплощения мысли в системе образов данного искусства.

Вся вульгаризаторская практика на наших киностудиях, пышным цветом расцветшая в первые послевоенные годы, основана на стирании граней между формой и содержанием. Именно на этой почве возникла знаменитая практика схематизирования идеи сценария при помощи фразы, вкладываемой в уста персонажа или выражаемой каким-нибудь обобщающим поступком, жестом*.

Практика ремесленно-догматического упрощения сценариев и фильмов жива и до сих пор; именно ею и можно объяснить появление олеографических сценариев и случаи их одобрения.

* Приведу только один, достаточно анекдотичный пример. В одном из сценариев, посвященном композитору Глинке, была сцена его выступления в Париже. В ложе — Маркс и Энгельс (!). Они слушают концерт. Маркс спрашивает Энгельса: «Ну как?» Энгельс, ничего не говоря, поднимает большой палец (знак одобрения!).

Догматизм, иссушающий искусство, иссушает и его познание эстетической наукой. Искусство будущего, искусство коммунистического общества можно себе представить все более эмоциональным, передающим непосредственность восприятия окружающей среды художником, заразительным и вместе с тем интеллектуально насыщенным, доступным и вместе с тем проникающим в тайное тайных исторических событий и психической жизни человека. А наука? Ведь в самой природе ее заложена всесторонняя объективность, способность к расчленению целостного явления и его синтезирования. Вне абстракции наука немыслима. Даже наука, посвященная изучению творческого процесса. Но и она неизбежно испытывает на себе влияние изучаемого объекта, то есть самого искусства.

В статье «Перспективы» Эйзенштейн, говоря о кинематографе как «куске грядущей эпохи коммунизма», писал:

«Вернуть науке ее чувственность, интеллектуальному процессу его пламенность и страсть.

Окунуть абстрактный мыслительный процесс в кипучесть практической деятельности.

Оскопленности умозрительной ф о р м у л ы вернуть всю пышность и богатство животно-ощущаемой ф о р м ы».

Это написано ритмизованной прозой, чуть ли не белым стихом!

В самой стилистике научного вывода Эйзенштейн как бы передает характер науки будущего, столь же познавательно ценной, сколь заражающей творческим темпераментом исследователя.

В дневниках Кафки мы находим такое место:

«Дело в том, что все предметы вокруг я себе представляю не с корня, а откуда-то, начиная от их середины. Пусть кто-либо попытается удержать траву или сам удержаться за нее, если она начинает расти только от середины стеблей».

Невозможность познания истоков явлений была трагедией Кафки. Попытки копировать приемы композиции, стилистику Кафки, в частности попытки перенесения их на экран, оказались неорганичными: художественные приемы вне живого контекста истории, личности художника теряют смысл, какими бы увлекательными они ни казались.

Искусство обезличивается.

Если художник не может остаться самим собой, говорить своим голосом, идти своей походкой, это означает, что он либо е щ е не стал индивидуальностью в искусстве, либо уже перестал ею быть.

Советское кино (вместе со смежными искусствами, литературой) всегда стремилось «пред-

ставить предметы с корня», и этот процесс постижения сути изображаемого каждый раз открывал и открывает нам неповторимость таланта художника.

Кафка сумел, даже рассматривая «траву со стебля», многое сказать человечеству о трагизме личности в столкновении с бюрократической силой буржуазной государственности. Встревоженная, потрясенная совесть писателя потрясала и читателей, вела их чувства, мысль дальше намеченных им границ — к корням общественных процессов, так подавлявших Кафку непознаваемостью, недоступностью для его сознания. В трагически сломленной душе Кафки отразилось время и открыло нам уникального художника.

Такого открытия не происходит, когда субъективное лишено отсвета всеобщего или когда всеобщее предстает как неопределенное, безличное.

Наши художники вспоминают времена, когда почти все тексты в документальных фильмах произносил один человек. Вс. Вишневский в фильме «Испания» записал свой голос, голос писателя, побывавшего в траншеях Мадрида, на дорогах Гвадалахары, но против этого высказались тогдашние руководители кино. Такой же отказ получил и Юткевич, когда создавал свою документальную картину «Освобожденная Франция».

Подобные административные акции имели определенную эстетическую подоснову — наивное и вместе с тем опасное убеждение, будто бы в искусстве кино нет места индивидуальности: оно-де коллективное и обращается к народу от лица некоего единого безымянного, безликого автора.

Среди ста с лишним художественных фильмов, выпускаемых ежегодно нашими художественными киностудиями, есть вполне посредственные (иные зарубежные критики полагают, что в этой посредственности и заключена закономерность киноискусства социалистического реализма. В таком духе писал один английский критик в журнале «Sight and Sound» о своих впечатлениях о Московском кинофестивале 1965 года. Но это результат либо добросовестного заблуждения, либо предубеждения). В произведении, отмеченном и талантом и искренностью, вы легко обнаружите и его непохожесть на другой фильм, и общественный темперамент, и социальную позицию художника.

С «я» в киноискусстве обычно связывают закадровый голос. Если он есть — значит перед нами индивидуальность. А нет — довольствуйтесь «объективированным» кинематографом! Так ли это?

В поэтичной, проникновенной молдавской картине «Последний месяц осени» наименее интересным мне показался закадровый голос (актер И. Смоктуновский). Образ невидимого рассказчика недостаточно индивидуализирован. А неповторимый облик картины создает прекрасная литературная основа, принадлежащая Иону Друцэ и оригинально «прочитанная» режиссером В. Дербеневым; создают лица героев, драматизм ситуаций, прелесть, лиризм пейзажей. Земля, небо, люди Молдавии представлены зрителю добрыми, умными, на редкость интересными «собеседниками» — мы им верим и идем за ними с благодарным чувством.

Закадровый голос в картине «Последний месяц осени» занимает незначительное место, поэтому образная «асинхронность» в ней невелика.

В другой картине — «Чистые пруды» — разрыв между субъективным «я» и образной сущностью настолько велик, что привел к распаду произведения. Начало картины, когда Белла Ахмадулина читает стихи, вводит нас в атмосферу ее поэзии. Но в дальнейшем — в большей части фильма — режиссер имитирует внешнюю форму разорванного повествования (с постоянными отступлениями в прошлое). Форма эта претендует на поэтичность, неповторимость, но на экране она и не поэтична и безлична. Картина в целом оказалась неинтересной, архаичной именно своей формой. Ее поэтическая заданность осталась, в конечном результате, не осуществленной режиссером.

Только тогда, когда голос рассказчика передает его характер и характер этот оказывается необходимым в структуре произведения, возникает органичность образа, единство «я» и «мы».

Так я воспринял картину, которую не знаешь, как назвать: то ли документальной, то ли художественной, то ли научно-познавательной,— «Обыкновенный фашизм» в постановке М. Ромма.

М. Туровская, Ю. Ханютин, М. Ромм (авторы сценария) просмотрели миллионы метров материала из киноархивов разных стран. Тот, кто привык часами находиться в темноте просмотрового зала, может оценить этот огромный труд. Но массу хроникального материала просматривали на экранах и Шуб, и Торндайки, и Ивенс, и Боссак, и многие другие. Самобытны, своеобразны в картине «Обыкновенный фашизм» угол зрения, под которым рассматривается этот материал, сочетание предельной объективности, фактичности с субъективностью авторов. Голос рассказчика, то комментирующего материал, то как бы незримо при-

сутствующего в кадре, стал частицей содержания, структуры фильма «Обыкновенный фашизм». Создается ощущение, что рассказчик вместе с нами размышляет об исторических событиях. Когда фильм заканчивается, не заканчивается авторская мысль. На некоторые вопросы автор дает ответы, а некоторые лишь ставит — например о современном реваншизме и неофашизме.

Я не думаю, чтобы сильной стороной фильма являлся анализ экономической и политической стратегии империализма, приведшей к власти Гитлера,— авторы часто ограничиваются сообщением общеизвестных и неопровержимых истин. Но создатели «Обыкновенного фашизма» становятся исключительно темпераментными, когда речь идет о психологическом облике властителей фашистской Германской империи, их союзников (незабываем в фильме Муссолини!), их приверженцев.

То, что президент Веймарской республики Гинденбург получил от монополистов письмо, под которым «расписались» два миллиарда марок, не новость. Но остро врезаются в сознание кадры, где Гинденбург дрожащей неторопливой рукой неохотно извлекает из своего портмоне двадцать пфеннигов, чтобы дать их «на чай». И когда Михаил Ромм в это время говорит спокойно о том, что значили для Гинденбурга два миллиарда марок, если он так расстается с двадцатью пфеннигами, то это вызывает в зрительном зале смех и чувство презрения. Возникает эмоциональный образ, характеризующий обстановку прихода Гитлера к власти.

Отделите эту хронику и посмотрите ее, отделите голос рассказчика и послушайте его — все это будет по-своему интересно, но соединенные вместе, они дают не просто количественное увеличение. Это новый сплав, в котором неизвестно, какому из составных элементов принадлежит большее значение — хроникальному кадру, монтажному сочетанию, диктору.

В кадрах с Гинденбургом (подобных примеров в картине очень много) применяется очень важный для документального кино принцип. Нельзя забывать, что авторы пользуются кинодокументами, снятыми врагом в своих целях, для утверждения своей власти. В разное время и с разными конкретными целями снимали и Гинденбурга, и рыдающих от умиления немецких мещанок, восхищавшихся Гитлером, и опытно-показательную арийскую невесту, выдержавшую экзамен на породистость, и членов нацистской партии, черепа которых являются образцовыми. Подобные кадры выведены авторами фильма «Обыкновенный фашизм» из того фальшивого, предвзятого контекста, в котором они были задуманы и сняты, и поставлены в иную общественную связь, отвечающую правде исторического процесса.

Фашистская хроника снималась в ту пору, когда Гитлер находился у власти и пытался внушить подвластным ему народам идею бессмертия «третьего рейха». А фильм «Обыкновенный фашизм» создавался через много лет после того, как сей «рейх» был сокрушен силой Советской Армии и ее союзников, когда лагеря смерти, вершившие свое дело безостановочно день и ночь в течение многих лет, превращены в музеи, в самые страшные музеи мира.

Время позволило поставить кинодокументы, созданные в других целях, на должное место. Употребляя термин Брехта, мы можем сказать, что в ходе работы над фильмом «Обыкновенный фашизм» был применен принцип «отчуждения». Хроника «отчуждалась» от искусственных целей, от ее насильственного коверкания и из средства восхваления величайших преступлений века становилась средством их бескомпромиссного осуждения.

Довженко как-то остроумно заметил, говоря о людях, которые хотят, чтобы в каждом фильме были освещены все без исключения общественные волнения времени: они, очевидно, исходят из того, что это последняя картина Советской власти*.

Субъективность авторов «Обыкновенного фашизма» прозвучала для нас как голос самой истории, как выражение наших собственных взглядов.

В фильме М. Ромма закадровый голос прямо, непосредственно выражает точку зрения авторов фильма.

Не раз возникал вопрос: можно ли создать художественный фильм, представляющий собой все полтора часа восприятия, все 2700 метров пленки монолог одного героя, отражающий его общественные интересы, политический темперамент, ход мыслей, диалектику чувств? Истории кинематографии известны такого рода попытки, по-своему интересные и талантливые, в разных жанрах: и в драме, и в комедии, и в сатире. Но, как правило, закадровый голос персонажа появлялся время от времени, как дополнение к

---

* Инерция старого подхода к кино сказалась в статье Александра Михалевича «Смотря в глаза прошлому и будущему» («Литературная газета» от 13 января 1966 года). Автор этой статьи предъявляет картине требования, какие можно предъявить научному трактату. В ответной статье Г. Капралова «Обвинение фашизму» такой подход к искусству обоснованно критикуется. Но самый факт возникновения подобной дискуссии в 1966 году на страницах распространенной газеты весьма поучителен: критические навыки и эстетические штампы прошлого не так легко изживаются и мешают их носителям объективно разобраться в достоинствах и несовершенствах рецензируемого произведения.

главному действию, и эти саморазмышления касались главным образом его семейной жизни или, в крайнем случае, периферии общественных переживаний.

В начале 30-х годов Эйзенштейн, находясь в командировке в США, разработал замысел фильма — «внутреннего монолога» по «Американской трагедии» Драйзера, встретивший глубокое сочувствие со стороны автора романа. И если бы не сопротивление голливудских продюсеров, мировая кинематография получила бы уникальное произведение, трагедию большого социального напряжения, выраженную посредством внутреннего монолога. К сожалению, этого не произошло. Фильм не состоялся.

Эйзенштейновская идея фильма-монолога продолжает жить в умах мастеров кино. Доказательство тому — фильм «Ленин в Польше» Е. Габриловича и С. Юткевича. Мы не слышим с экрана голоса авторов. В их фильме, как и в фильме М. Ромма, есть хроникальные кадры. Но в «Обыкновенном фашизме» их смысл обнажает комментатор. В фильме «Ленин в Польше» автора-комментатора не существует.

Весь фильм представляет собой монолог Ленина — образно выраженный рассказ «о времени и о себе».

Ни один из персонажей картины не произносит ни одного слова.

Их состояние, реплики, поступки передает и одновременно оценивает Ленин.

Такой формы выражения содержания киноискусство еще не знало. В этом смысле фильм «Ленин в Польше» уникален.

Трудно требовать от каждого кинопроизведения, чтобы оно непременно обозначало новое стилевое направление в искусстве. Закономерны фильмы-продолжатели, талантливые, брызжущие выдумкой, но именно продолжатели направлений, открытых другими, их предшественниками. Но каждый фильм о Ленине, как мне кажется, закономерно должен стать художественным открытием.

Чтобы сказать новое, художник нередко преодолевает самого себя.

Штраух в картине Юткевича и похож и не похож на прежнего Штрауха в роли Ленина. Обращает на себя внимание в фильме «Ленин в Польше» внутренняя свобода актера. Он, 65-летний, воплощает образ человека в расцвете сил, и это возрастное несоответствие почти нигде не заметно.

Я встретил Штрауха в Кракове в октябре 1964 года. Мы все были опечалены болезнью Юткевича: тяжелый инфаркт, да еще вдали от родного дома... Работа по картине приостанавливалась на несколько месяцев. Никого из друзей и товарищей, в том числе и Штрауха, к режиссеру не допускали. Мы коротко поздоровались. Помолчали. Затем я, неожиданно для себя, заметил: как изменился Максим Максимович! Плечи его согнулись, он осунулся, лицо особенно бледно.

«Каково ему будет войти в павильон да играть молодость, темперамент»,— подумал я.

Прошло немногим больше года.

Я вижу на экране Штрауха и не узнаю в этом легком, быстром, молодом человеке того, придавленного нежданным несчастьем и предельно усталого.

Могут сказать: искусство перевоплощения.

Вероятно, это так. В большей мере так.

Но дело не только в мастерстве. Сказалось громадное накопление опыта, обогащенного вспышкой нового понимания задачи. Процесс многолетнего познания образа привел к той непосредственности, которая на экране выглядит импровизационно легко, непринужденно.

«Омоложение» Штрауха было бы немыслимо, если бы не омолодились С. Юткевич и его соавтор по сценарию Е. Габрилович.

Наслоение впечатлений, знаний может состарить только внутренне состарившегося художника. В таких случаях новые впечатления приводят к перерождению клеток.

Е. Габрилович до «Ленина в Польше» дважды обращался к образу Ленина: в «Рассказах о Ленине» и в «Коммунисте». Но работа над разными решениями, разными подходами к теме была сложной, каждый раз новой, даже содружества и соавторства кинодраматурга менялись не раз. Сценарий рождался в полемике со своим собственным опытом.

Биография Юткевича отмечена поисками ленинского образа: «Человек с ружьем», «Рассказы о Ленине». Один фильм Юткевича — «Свет над Россией» (по мотивам пьесы Н. Погодина «Кремлевские куранты») — постигла в известные годы трагическая судьба: он не увидел света.

Юткевич мог бы в новом фильме о Ленине просто продолжить то, что лучше всего получилось в его предыдущих картинах (тем более что ему после болезни врачами был рекомендован душевный покой).

Смысл существования художника в деянии, в поступках, в открытиях — кстати, именно они и закаляют сердце, даже пережившее травму. Для Юткевича весь период работы над сценарием и фильмом «Ленин в Польше» в содружестве с польскими мастерами кино и польскими консультантами стал периодом беспрерывного экспери-

мента. (Кстати, под экспериментом часто подразумевают поиск новых изобразительных композиций кадра, ассоциативных связей между разными моментами действия, и это несомненно входит в задачу новатора; но понятие художественного эксперимента более емкое: оно требует и смелого психологического анализа человеческого поведения, социологического исследования явления — всего, что составляет постижение истины средствами образного освоения внешнего мира.)

Авторы фильма «Ленин в Польше» полемизировали не только с пройденным этапом. Они вступили в спор с некоторыми явлениями в современной международной кинематографической жизни. Юткевич, например, не принял концепцию, согласно которой «монтажный» кинематограф, кинематограф Эйзенштейна, с его открытой тенденциозностью, умер. Нет, жив! — как бы говорит своим фильмом режиссер. И он, в противовес картинам, состоящим из нескольких сложно мизансценированных, заметно театрализованных кадров, снимает фильм из 650 кадров. Он следует принципам эйзенштейновского монтажа — свободного, емкого, многопланового, ударно воздействующего. Форма фильма-монолога потребовала совершенно новой композиционной структуры сценария и монтажного строя произведения.

Я не думаю, что найденный в фильме звукозрительный образ совершенен. Иногда недостает звуковых пауз, когда зритель мог бы подумать, проследить за ходом мысли. Не всегда ощущаешь необходимость закадрового голоса. В тех случаях, когда он тебя просто вводит в атмосферу, информирует, кажется, что без него можно было обойтись.

В предисловии к литературному сценарию «Ленин в Польше» Габрилович и Юткевич писали:

«Весь сценарий — от начала до конца — строится, как устный рассказ Владимира Ильича. Мы слышим его голос размышлений, воспоминаний — голос мысли и видим с экрана ряд сцен, иной раз непосредственно связанных с тем, о чем идет ленинский рассказ, а подчас соотносящихся с ним сложными ассоциативными путями».

По замыслу, действие изобразительного ряда должно было быть созвучным действию м ы с л и.

В современных спорах о будущем экрана часто говорят об интеллектуальной насыщенности киноискусства. И в этом споре по-своему участвует советско-польская постановка «Ленин в Польше». Абстрактному, схоластически изыскаиному пониманию интеллектуальности фильма авторы этой картины противопоставляют иное.

Полемическая позиция авторов фильма «Ленин в Польше» подсказана не столько эстетическими соображениями, сколько самим материалом истории, его трактовкой.

Обыск у Ленина в Поронине произошел 7 августа 1914 года. Арестован он был на другой день в Новом Тарге. 19 августа он был освобожден из тюрьмы и вскоре выехал в Швейцарию. Можно было бы строить фильм на событиях только одиннадцати тюремных дней — он был бы достаточно содержательным. Но в биографии Ленина были этапы более значительные, не воплощенные кинематографом. Назову II съезд партии, Брестский мир. Обращение к новотаргскому эпизоду могло иметь смысл только в одном случае — если использовать его для изображения трагических событий начала первой мировой войны, для раскрытия ленинских идей интернационализма и процесса сплочения сил пролетарской революции в грозовые дни разгула шовинизма.

В фокусе сценария оказалось главное: преломление мировых событий в судьбах русских и польских революционеров, в мысли и действиях Ленина.

Так возникла и непривычная драматургическая форма — фильм-монолог, фильм-размышление. Одна из приметных черт этой формы — стремительные перемены мест действия, соединение хроники и игрового действия, неожиданные сочетания быта с символикой.

Кинематографический сценарий не хронологическая схема дат биографии. Он требует иной логики построения, связанной со своеобразием изображаемого характера, стиля и жанра произведения. Дать простой перечень вех в биографии Ленина, относящихся к поронинским дням, означало бы отказаться от художественного разрешения поставленной задачи. Но для авторов неприемлем был и полный уход от последовательности достоверных фактов. Иначе возникала опасность представить на экране движение мыслей и чувств как нечто непостижимое, непознаваемое...

Мы справедливо критикуем теорию «потока сознания», однако вовсе не потому, что воссоздание в романе, пьесе или фильме мира чувств, мыслей человека само по себе недопустимо, неплодотворно. Вовсе нет. Не Толстой ли захватывает нас изображением противоречивой мысли Пьера Безухова, оказавшегося в огне Бородинского сражения, не Достоевский ли погружает нас в глубинные слои психической жизни князя Мышкина или Раскольникова? Для мировой классической литературы такая проблема не является новой или дискуссионной. Вырождение поразительной по глубине реалистической традиции всесто-

роннего изображения человека во всех сферах его жизни, в том числе и подсознательной, происходит в эпигонской литературе и драматургии с того момента, когда стихия инстинкта, интуиции искусственно изолируется от мира сознательных действий и решений людей, когда подсознательное объявляется единственным управляющим центром в сфере личного и общественного бытия и, наконец, когда «поток сознания» рассматривается как средство принижения, оттеснения или полного упразднения исторических связей данного героя с социальными событиями и жизнью всего общества.

Что касается молодого искусства кино, то для него вопрос о возможности воссоздания в образной форме движения сознания героя является действительно новым.

Неверно полагать, будто до наших дней на экране совсем не изображался ход мыслей героя. Я могу назвать фильмы разных стран и разных эпох, насыщенные психологическим содержанием и ярко анализирующие внутренние пружины действий персонажей. Скажем, «Алчность» Штрогейма, «Великая иллюзия» Ренуара; у нас — «Мать» Пудовкина, «Машенька» и «А если это любовь?» Райзмана, «Иван Грозный» Эйзенштейна. Но кинематографисты часто развивали не этот опыт, а откликались на неглубокие, скоропреходящие эксперименты в духе второстепенных фильмов французской «новой волны». Однако похмелье наступало скоро. Скоро выяснялось, что ремесленное использование приема реминисценций или алогичного монтажа серьезного отношения к психологическому анализу движущейся мысли не имеет. Наиболее крупные художники Запада это осознали и искали иные пути для выражения на экране сложных душевных состояний.

Как бы ни были велики споры вокруг творчества Феллини, но именно ему принадлежит попытка передать на экране исповедь человека в его фильме «Восемь с половиной». Мысль Феллини не спокойная, не гладкая, не уравновешенная, она ведет его героя то к величественному кардиналу, чтобы уяснить, в чем же заключается счастье, то в мир чудовищных сновидений, то на съемочные площадки киностудии, где реальность смешивается с ирреальностью, то на пыльные дороги детства героя.

Мы, зрители и критики, часто спорим с автором «Восьми с половиной» — произведения, передающего его внутренний кризис. Но мы не можем не оценить высокий талант Феллини и его мучительные поиски связей душевной жизни человека с душевной жизнью всего мира. В лучших произведениях он обращается к подсознанию для того, чтобы глубже понять сознание современного человека.

А что делает советское кино для изображения внутреннего мира человека, для того, чтобы противопоставить эпигонскому и мистифицированному «потоку сознания» нечто новое, более глубокое, по-своему перекликающееся с творческими поисками мыслящих представителей современного зарубежного искусства?

Здесь можно было бы говорить об очень многом. Кроме замысла Эйзенштейна экранизировать «Американскую трагедию» Драйзера в форме внутреннего монолога можно было бы проанализировать эпические полотна Довженко последнего периода: сценарии «Повесть пламенных лет», «Поэма о море, «Открытие Антарктиды», «Зачарованная Десна» (сценарии эти Довженко не довелось самому поставить, но от этого они не теряют своего большого принципиального значения) — и другие произведения кинодраматургии.

Картину советских и польских мастеров «Ленин в Польше» следует рассматривать в этом ряду и как ступень в художественном освоении на экране внутреннего монолога. Эта картина проверила пути создания фильма-размышления о важнейших политических проблемах изображаемой эпохи. Возможны и многие другие разновидности фильма-монолога, исследующего мысль, психический строй, общественную практику современного человека.

Неоспоримо, что авторы будущих фильмов-монологов пойдут дальше в этом направлении. Но и тогда с добрым чувством они вспомнят о поучительных опытах своих предшественников.

●

Как протекает процесс воплощения авторской личности в картинах, где нет закадрового голоса и нет документального материала?

Обратимся к грузинской картине «Отец солдата». Славу этому фильму создал грузинский актер Серго Закариадзе — исполнитель главной роли. Закариадзе снимается не первый раз. Но никогда его слава не была столь громкой, как в дни Московского кинофестиваля 1965 года, когда ему вручили приз за лучшее исполнение мужской роли и зал Кремлевского Дворца аплодировал Софии Лорен и Серго Закариадзе.

По-видимому, дело не только в поразительном актерском даровании и человеческих качествах Серго Закариадзе, удостоенного за исполнение роли отца солдата Ленинской премии, но и в глубоком понимании режиссером Резо Чхеидзе возможностей артиста и в самом сценарии.

Истоки образа уходят в глубь событий второй мировой войны и в биографию кинодраматурга, взявшегося создать на экране народный советский характер грузинского крестьянина и воина.

Я хорошо знаю Сулико Жгенти, написавшего сценарий «Отец солдата». В течение почти пяти лет мы постоянно встречались в аудиториях ВГИКа на занятиях по мастерству — уже тогда среди наших учеников он выделялся своей душевностью, отзывчивостью на правду в искусстве, стремлением найти для своих искренних чувств простую и достоверную сценарную форму. Успех пришел не сразу.

Сулико Жгенти писал разные сценарии. Пробовал себя в документальном кино, но большого результата достиг тогда, когда его субъективный опыт и восприятие пересеклись с ощущением большого народного характера и жизненно важной проблемы.

Передо мной—помещенная в журнале «Искусство кино» скромная фотография Сулико Жгенти в госпитале в Сочи после ранения в грудь и шею. Рядом с ним его мать и отец. Мать и отец солдата. Но отца солдата Жгенти писал не со своего отца. На войне он встретил человека, очень похожего на будущего героя фильма. Сулико Жгенти пишет о нем:

«Работа для него была естественным состоянием, необходимостью — как дыхание. Помню, в селении Кабардинка, под Геленджиком, куда нас отвели на отдых после освобождения Новороссийска, мы вовсю отсыпались после круглосуточных боев.

Кабардинка была очень красивым местом. Но мы этого даже не видели. Нам было не до того. А у старого солдата... не пропало желание видеть красоту и... творить ее: он взялся отремонтировать понравившуюся ему дачу. Раздобыл где-то нужные материалы. Починил рамы, поставил крючки—чтобы ветром не трепало, покрасил голубой масляной краской веранду. Перед уходом он заботливо спрятал остаток краски в подвал с надеждой, что она пригодится тому, кто докончит ремонт.

С Кабардинского перевала мы видели, как два «хейнкеля» зашли над селом — видно, искали нас. Дело запахло бомбежкой. Молодежь поспешно отвлекла старика каким-то разговором; его увели вперед, откуда селения не было видно. Старались не зря. Нарядная дача действительно взлетела на воздух, но старик этого не увидел и никогда не узнал. Да, он любил молодежь, но и молодежь любила его».

Когда молодого солдата Жгенти ранили, старый солдат понес его на руках, «и его сильные, осторожные объятия сообщили мне первый запас бодрости».

Любопытно теперь узнать, что же увидел Закариадзе в замысле сценариста и режиссера?

«Мне думается,— сказал Закариадзе в одном из своих интервью,— что авторы картины, обратившись к основательно разработанной в нашем искусстве теме Великой Отечественной войны, сумели найти свой, новый угол зрения на человека и на события, свою интонацию. Мой герой— старый крестьянин, виноградарь, становящийся солдатом, при этом всегда и везде оставаясь самим собой — сыном земли, землепашцем».

Режиссер Резо Чхеидзе рассказывал мне, что и его заинтересовало главное — народный характер советского человека, землепашца, который становится солдатом, защитником родной страны.

Три замысла и три индивидуальности — сценариста, актера и режиссера — слились воедино.

Основное зерно этого рассказа — человек, любящий землю, привыкший выхаживать растения и строить дома,— берется за оружие уничтожения. Именно это главное перешло в фильм.

В 1965 году в Кахетии мне рассказали один случай. Научно-исследовательский институт в порядке формального выполнения плана научных работ решил акклиматизировать сибирскую белку в южных горах. Белка акклиматизировалась. Она уничтожала дятлов. А дятлы уничтожали вредителей деревьев. Вредители размножились. Сосна погибала. Понадобились новые усилия — и не в порядке формального отклика на модные мероприятия—для спасения столетних лесов.

Этот случай поразил меня непониманием педантами от науки органичности жизни природы, внутренней закономерности ее взаимосвязей.

Не будем проводить прямых аналогий, но ведь нечто похожее происходит и в искусстве. Художник, не ощущающий органичности образной системы, не в силах создать художественное произведение, если под художественным произведением понимать высшее единство его элементов. В таких случаях разрушаются даже самые благонамеренные замыслы.

Зерно характера старого солдата Георгия Махарашвили, найденное сценаристом Жгенти, режиссером Чхеидзе и актером Закариадзе, естественно прорастало в органическом движении эпизодов фильма «Отец солдата». Внутренняя конфликтность образа основного героя не разрушила его цельности.

Жаль, что к концу фильма своеобразие замысла теряется и вступают в свои права привычные сценарные схемы, лишь поверхностно окрашенные в патетические цвета. Но там, где противоречие

в характере сохранено, картина живет полной жизнью и талант Закариадзе предстает перед нами во всем своем обаянии и многокрасочности.

Вопрос о внутреннем мире вымышленного персонажа, воплощающего наши идеалы, жизненный опыт автора, его личность занимают многих художников. Можно ли передать на экране характер героя деятельного, мыслящего, созидающего и внутренне противоречивого? Авторы картины «Девять дней одного года» ответили на этот вопрос положительно. В образе Куликова они наметили черты сдвоенности, несоответствия внешнего облика человека — чуть скептического, чуть резонирующего, чуть раздражительного, вхолостую живущего как бы—и его внутреннего содержания, не сразу обнаруживаемого. Только после просмотра фильма начинаешь больше замечать и доброту Куликова, и дружественность, и подлинную природу его скептицизма, рожденного не неверием в человека и силу общества, а отвращением ко всякой пошлости, показухе, громкой фразе.

На мой взгляд, противоречия характера Куликова были лишь намечены. Это не больше, чем эскиз большого характера. Но даже в этой форме замысел показался настолько непривычным, что некоторые критики в своих статьях ополчились против Куликова. В нем увидели немало смертных грехов: неопределенность, подражательность и еще бог весть что. Но время «работало» на образ Куликова.

Начатое в картине «Девять дней одного года» было по-своему продолжено в картине «Здравствуй, это я!» («Арменфильм», режиссер Ф. Довлатян). Здесь тоже скрытая, неброская, не любящая выставлять себя напоказ патетика. В отличие от картины Ромма с ее открытой публицистичностью, бытовым правдоподобием, где-то граничащим с гротеском, парадоксальностью, фильм «Здравствуй, это я!» представляет собой психологическое исследование, неторопливое, сдержанное, порой даже слишком подробное, не один, а многие характеры наделены внутренним конфликтом, определяющим и окрашивающим их поведение.

Иная задача возникла при создании фильма «Мне двадцать лет». М. Хуциев и Г. Шпаликов показали молодых людей в момент с т а н о в л е н и я, слома характера, когда происходит поиск своего места в обществе, строящем коммунистическое будущее. Неоформившиеся характеры и несформировавшийся момент их жизни — таковы герои фильма «Мне двадцать лет». Они размышляют. Часто эти размышления выглядят наивными, не очень убедительными, не очень захватывающими воображение. Иные эпизоды фильма поднимаются до высот завершенных, отточенных мастерской рукой. Так воспринимается, например, вся первомайская демонстрация, когда Москва предстает на экране весенней, бурлящей, по-особому близкой и в то же время монументально-значительной — такой, какой мы ее любим.

В сложной истории картины, создававшейся долго, пережившей немало превращений, кое-что было утрачено, а что-то не до конца проявилось. «Картина из-под трамвая»,— сказал один писатель. Не совсем так. Она жива, хотя не всем ее эпизодам присущи та законченность и полнота внутреннего напряжения, какие отличают кадры первомайской демонстрации. Но не эти неровности фильма, а новизна подхода к изображению героя нашего времени вызвала большие расхождения в критике.

После выхода «Мне двадцать лет» на экраны некоторые кинокритики осуждали картину за описательность, неопределенность характеров, изобилие пауз, многозначительность диалогов. В этих упреках была доля истины.

Но правда заключена в ином. Сама стилистика фильма, его медлительные ритмы, его неторопливые герои, его неожиданные длинные мизансцены отвечали внутреннему движению замысла — показать героев фильма с их неясными тревогами и ясными романтическими порывами, показать в момент выбора пути.

Понимание стилевого рисунка фильма не означает слепого оправдания любых его недостатков. В нем можно обнаружить и аморфность и налет претенциозности в диалогах — все то, что нарушает силу изображения и его органичность.

Авторы фильма в чем-то напоминают своих персонажей. Они сами в движении, в поиске героя, способного передать настроение, атмосферу времени.

Много лет назад мне довелось быть во ВГИКе «оппонентом» будущих режиссеров М. Хуциева и Ф. Миронера, когда они защищали свой выпускной «дипломный проект». Для защиты они представили сценарий «Градостроители» и два отснятых фрагмента.

И в сценарии и в экранных эпизодах различимы были уже контуры будущих произведений этих режиссеров: поиски убедительных подробностей современного быта, духовного облика молодежи и зримых черт революционной патетики, приподнятости.

Пастернак писал:

Искусство — дерзость глазомера;
Влеченье, сила и захват.

В фильме «Мне двадцать лет» преобладает влечение, где-то ощущается сила, недостает дерзости глазомера. Она придет.

Каждый фильм отмечает новое проявление субъективности советского художника—от «Обыкновенного фашизма» до «Мне двадцать лет». Выделю «крупным планом» еще одну примету той «субъективированной объективности», без которой не существует искусства.

Режиссер А. Митта, проявивший себя в фильме «Звонят, откройте дверь!» как вполне самостоятельный художник, со своим почерком, темпераментом, на премьере фильма так сказал о Володине: «Это мой учитель». Он увидел свое назначение в том, чтобы утвердить в советском киноискусстве в о л о д и н с к у ю драматургию. И это не только не умаляет его достоинств режиссера, но и высоко подымает его авторитет. Современным, хлестким и весьма агрессивным тенденциям размыть сценарий где-то между кабинетами сценарного отдела и павильонами Митта противопоставляет свой взгляд на назначение режиссера в кинематографии наших дней — выразить на экране «я» кинодраматурга...

Индивидуальности драматурга кино и режиссера, соединившись вместе, обозначили новое направление в поисках современного героя, утвердили на экране стилистику оригинальную, самобытную и так же, как образность фильма «Мне двадцать лет», еще находящуюся в процессе становления.

Самое страшное в искусстве — мнимое существование художника. Шведский режиссер Бергман выразил эту мысль в своей не произнесенной летом 1965 года речи в Амстердаме при вручении ему премии Эразма:

«Когда змея умирает, остается ее шкура. В шкуре поселяются муравьи. Муравьи копошатся. Со стороны кажется, что все в шкуре змеи наполнено жизнью. А на самом деле?»

В минуты отчаяния Бергману показалось, что он сам себе напоминает такого муравья. Но это не так. Вернее иное: Бергмана страшит образ копошащегося муравья, несуществующего движения жизни. Как бы мы ни относились к его картинам, даже таким отталкивающим, как «Молчание», они напоминают нам, что каждый нерв Бергмана обнажен, что все в нем восстает против аморальности окружающего мира, против того, что он однажды назвал «стойлом индивидуализма».

Бергман мечтал, чтобы художники работали, как строители Реймского собора. Можно остаться безымянным, но воздвигать памятник времени. Индивидуализм оскорбляет Бергмана. Он видит назначение художника в том, что мы называем чувством коллективности. Бергман не выразил это в искусстве, но в статье, посвященной этой теме, сказал твердо, эмоционально, ясно.

«Гвоздь в индивидуальности»,— писал Ленин Инессе Арманд, имея в виду роман. Гвоздь в индивидуальности — можем мы сказать и об искусстве кино, несмотря на всю его технологическую сложность, несмотря на то, что фильм создает коллектив.

Успех виден всюду, где ярко предстает перед нами личность художника, личность, как бы вбирающая в себя время и от имени времени разговаривающая со зрителем. Где предстает мастер кино, говорящий правду.

Ленин в конспекте книги Гегеля «Наука логики» анализирует превращение субъективности *понятия в его объективность*.

Приводя цитату из Гегеля относительно субъективности как «ступени развития из бытия и сущности», Ленин пишет:

«Очень глубоко и умно! Законы логики суть отражения объективного в субъективном сознании человека».

Ленина глубоко интересовала проблема субъективного и объективного; наше искусствоведение часто относится к ней с настороженностью.

Именно проявление индивидуальности художника в творческом деянии и проявление индивидуальности зрителя в процессе восприятия мы почти совсем не исследуем. Выдающийся ученый А. Выготский в книге «Психология искусства» более сорока лет тому назад так писал о неизученности эстетического переживания: «По самой своей природе эстетическое переживание остается непонятным и скрытым в своем существе и протекании от субъекта. Мы никогда не знаем и не понимаем, почему нам понравилось то или иное произведение. Все, что мы придумываем для объяснения его действия, является позднейшим примышлением, совершенно явной рационализацией бессознательных процессов. Самое же существо переживания остается загадочным для нас».

С марксистских позиций Выготский искал объективные закономерности, научные критерии для познания человеческой психологии, эстетического переживания: «Сделаться объективной — это вопрос существования или гибели для всей этой области знания».

Я думаю, что этот вопрос со всей остротой стоит и для теории кино.

Для чего нужна теория предмета, если не для познания непознанного, для бесстрашного движения навстречу трудностям, навстречу, казалось бы, непостижимому?!

Необозримый материал исследователю дает практика искусства (даже если мы остановимся только на советском кино и только на последних годах). Можно сначала, хотя бы тезисно, определить несколько негативных положений, вытекающих из сделанных выше сопоставлений и разборов фильмов.

Передовыми достижениями советского кино этого периода (подтверждаемого его предшествующими успехами и успехами всего киноискусства в социалистических и капиталистических странах) отвергнуты глубоко ошибочные постулаты, которые имели или имеют еще распространение в теории и практике. Назовем некоторые из них.

Есть мнение, что специфика творческого труда требует изоляции художника от среды, от социального бытия, общественной проблематики. (Ежи Теплиц в своем докладе о роли традиций в подготовке новых кадров кинематографистов на XII конгрессе Международного центра связи школ кино и телевидения в 1965 году присоединился к весьма важным определениям Чезаре Дзаваттини, назвавшего итальянский неореализм «открытием общественного сознания, взгляда на роль, какую каждый из нас может играть в общественной жизни». Дзаваттини видит призвание кино в том, чтобы «помогать людям понять действительность сегодняшнего дня».)

Кое-кто утверждает, будто коллективизм социалистического бытия и идеологии, борьба с упадочными, субъективистскими эстетическими воззрениями означают стирание творческой индивидуальности, отрицание специфичности художественной образности, нивелировку личности. (Среди прочих вредных последствий такого понимания роли личности в искусстве обращает на себя внимание стирание граней в практике кинопроизводства между талантом и бездарностью, творчеством и рукомеслом.)

С иных позиций и с иными мотивировками, чем догматики и схоласты, к умалению творческой личности, ее возможностей самопроявления приходит реакционная наука. Она считает непреодолимой, естественной фатальную обреченность человека растворяться в фатальных движениях исторического процесса. Не марксисты, а видный идеолог распадающегося буржуазного сознания Шопенгауэр утверждал: «человек может делать, что он хочет, но не может хотеть так, как хочет».

По поводу этого утверждения Шопенгауэра Джавахарлал Неру справедливо заметил: «Вера в абсолютный детерминизм, как мне кажется, неизбежно ведет к полной пассивности, к прижизненной смерти. Все мое ощущение жизни восстает против нее...»

Можно подумать, что формула Шопенгауэра — не больше, чем эффектный каламбур, к тому же устаревший. Нет, это не так. Его мысль как бы находит свое продолжение в современном искусстве буржуазного мира, и в частности в кино. Не рискуя впасть в упрощение, можно смело сказать, что эстетическая подоснова некоторых существенных тенденций в творчестве Антониони или Бергмана близка к шопенгауэровскому пониманию человека. В «Молчании» Бергмана, в «Приключении» Антониони или «На последнем дыхании» Годара герои делают то, что они хотят, но они не могут хотеть того, что нужно человеку для счастья. Они бессильны что-либо изменить в окружающем их мире. Свой мир они считают очень плохо устроенным, невыносимым для личности, убивающим чувства. В протесте, пусть и стихийно-эмоциональном, против мещанства, обыденщины, ханжества эти художники резко противопоставляют себя разного рода самодовольным кинозвездам (не только актерам, но и режиссерам, сценаристам), которые тщатся доказать, будто американский или западногерманский образ жизни наилучший, розовейше-розовый. Но позиция пассивности Антониони, или Годара, или Бергмана перед лицом морального распада вызывает протест. Говоря словами Неру, «все восстает против нее».

Английский марксист Ральф Фокс в своей талантливой книге «Роман и народ» ставит в упрек гению Диккенса, что, отвергая буржуазные порядки, он все же в решающий момент «выбрасывает белый флаг капитуляции». Если так мог сказать Фокс о своем великом соотечественнике, каждая строка которого проникнута верой в человека, любовью к нему, то с тем большим основанием можем мы сказать это о Годаре или Рене. А с флагом капитуляции новое общество не построишь и буржуазную нравственность не заменишь человеческой...

Исторически сложилось так, что наступление на человека, на творческую личность ведут реакционная наука и упадочное искусство (в брачный союз с которым входит в той или иной форме догматизм), а искусство и теория социалистического мира и всех честных художников и ученых земли отстаивают его от унижения и попрания.

Критика пессимистических воззрений на личность в искусстве не может не быть для нас одновременно и позитивным процессом познания предмета. Упоминавшаяся выше книга А. Выготского «Психология искусства» представляет собой вдохновенный опыт приближения к «тайне» субъективности в жизни и творчестве.

Шесть томов Эйзенштейна — его избранные труды,—строго говоря, посвящены тому же — исследованию скрытых творческих импульсов человека, как созидающего искусство, так и воспринимающего его.

Самая главная трудность в поисках объективных научных критериев для постижения истины эстетического переживания заключается в необходимости поверять найденную общую закономерность семантическим рядом — смысловым, конкретно-историческим началом и таким тончайшим моментом, каким является субъективность художника и зрителя или читателя. Мне кажется, что исторически заслуга Выготского, Эйзенштейна и других выдающихся ученых заключается в преодолении барьера, который считался непреодолимым. Не отрицая индивидуального начала, не закрывая глаза на семантику, они смело пошли по пути обнажения объективных законов творчества. Их труды, как и открытия мыслителей других стран, дают огромный толчок мысли нашего современника.

Новый, не тронутый теорией материал мы, исследователи кино, находим во многих фильмах последних лет, о незначительной части которых говорилось выше. В них социальный пафос времени, пафос индивидуального восприятия мира воплощается в образах искусства, по существу своему интернационального и вместе с тем вбирающего неповторимое своеобразие национального опыта.

Эти заметки задуманы не как объяснение и целостный научный анализ этих новых тенденций, а как призыв к соразмышлению.

Лучшие работы «Мосфильма»

Стало традицией подводить итоги годовой работы в студийных коллективах, подробно анализировать выпущенные картины, обсуждать возникающие в связи с ними творческие, производственные, организационные проблемы. Конференция крупнейшей киностудии страны — «Мосфильма», посвященная итогам 1965 года, вылилась в деловой, принципиальный разговор о результатах творческого труда этого большого кинематографического коллектива, о его перспективах.

Идейная направленность фильмов, их художественный уровень, сила их воздействия на зрителя — вот предмет основной заботы, к которой должны быть устремлены сегодня помыслы художников. Это подчеркивалось и во вступительном слове генерального директора студии В. Сурина и в докладе ее главного редактора А. Рекемчука.

А. Рекемчук отметил успехи студии — фильмы «Обыкновенный фашизм», «Ленин в Польше», «Время, вперед!», «Звонят, откройте дверь!», «Наш дом». И в то же время остановился на серьезных просчетах некоторых авторов, не сумевших убедительно, художественно достоверно, интересно воплотить смелые, благородные замыслы. Так, в частности, А. Рекемчук говорил о различных подходах в решении историко-революционной темы — о той неоправданной робости, которая в результате скрыла от зрителей фильма «Казнены на рассвете» сущность революционной деятельности Александра Ульянова; о верности не правде исторического смысла, а правде иллюстрации, что привело к неудаче картину «Год, как жизнь».

Необходимость жить соответственно духу, ритму, характеру времени, чутко улавливать запросы и требования современного зрителя — об этом прежде всего поднимался разговор в выступлениях режиссеров, операторов, редакторов, актеров.

Участники конференции провели голосование, в результате которого были присуждены медали и почетные дипломы «Мосфильма» за лучшие работы 1965 года.

Золотой медали удостоен фильм «ОБЫКНОВЕННЫЙ ФАШИЗМ», **серебряной** — «ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ», **бронзовой** — «ЗВОНЯТ, ОТКРОЙТЕ ДВЕРЬ!»

Почетные дипломы получили:

За лучшее исполнение женской роли — школьница Лена Проклова (Таня Нечаева в фильме «Звонят, откройте дверь!»); мужской роли — Ролан Быков (Павел Колпаков — «Звонят, откройте дверь!»).

За лучший сценарий — А. Володин («Звонят, откройте дверь!»).

За лучшую режиссуру — М. Ромм («Обыкновенный фашизм»).

За лучшую операторскую работу — Н. Ардашников и Ю. Гантман («Время, вперед!»).

За лучшую работу художника — Е. Свидетелев («26 бакинских комиссаров»).

За лучшую работу композитора — Г. Свиридов («Время, вперед!»).

За лучшую звукооператорскую работу — С. Минервин («Обыкновенный фашизм»).

За лучший телевизионный фильм — С. Туманов («Гнезда»).

Г. БОГЕМСКИЙ

Итальянское кино сегодня

Заметки с симпозиума советских и итальянских кинематографистов

Неизменная любовь и интерес советского зрителя к итальянскому кино общеизвестны. Свидетельством им — длинные очереди у касс кинотеатров, в которых идут итальянские фильмы, выпускаемые у нас книги о современном кино Италии и его мастерах, переводы итальянских киносценариев. «За что мы любим итальянское кино» — так или примерно так называлось множество статей в наших газетах и журналах. Ответ на этот вопрос уже кажется банальным, чуть ли не превратился в несколько приевшийся штамп. И все же не надо бояться повторить: мы любим итальянское кино — одно из самых сильных ныне в мире, властно заявившее о себе еще в первые послевоенные годы как о значительнейшем художественном явлении нашего времени, за то, что оно раскрыло перед нами истинное лицо и подлинную красоту своей страны и ее народа, за его суровую правдивость, за неподдельное уважение к человеку и искреннюю тревогу за его судьбу, за стремление не только раскрыть внешние условия существования современного итальянца, но и помочь проникнуть в его внутренний мир, за настоящую народность и подлинно национальный характер — жизнерадостный и жизнеутверждающий, за неизменно серьезный — даже в самых веселых комедиях, критический, социальный, исторический подход к действительности. К этому следует добавить и глубокую демократичность итальянского киноискусства, свободолюбивый, антифашистский и антибуржуазный дух, пронизывающий его лучшие произведения, и многие другие духовные и моральные ценности, которые итальянские кинематографисты сумели облечь в убедительную, новую и своеобразную художественную форму.

Однако за двадцать лет своего существования послевоенное итальянское кино прошло сложный и нелегкий путь и, естественно, видоизменялось вместе с изменением итальянской действительности. Момент, переживаемый итальянским кино сегодня, весьма сложен и столь же противоречив, как и сама итальянская действительность.

С одной стороны: итальянские кинематографисты выпускают в год до 150 полнометражных художественных фильмов, успешно конкурируют с Голливудом не только в Европе, но и в Америке — в странах Латинской Америки и в самих Соединенных Штатах, на Ближнем и Среднем Востоке, проникают на кинорынок Дальнего Востока, в борьбе с американским засильем успешно блокируются с французскими коллегами (ежегодно выходит по нескольку десятков фильмов совместного итало-французского производства); Рим все чаще называют «Голливудом на Тибре» — туда съезжаются безработные «звезды» второй и третьей величины со всего мира, там оборудованы большие и современные киностудии.

С другой стороны: вслед за начавшимся в 1959 году новым подъемом в итальянском кино год-два назад наступил период очередного спада, некоторого застоя; вновь итальянская печать и киноработники говорят о кризисе (как финансовом, так и более глубоком — внутреннем), снова поднимает голову цензура — совсем недавно, например, газеты были полны возмущенных откликов на запрещение правдиво показывающего проблемы отсталой Сардинии фильма Луиджи Дзампа «Вопрос чести». Недавно принятый новый закон о кино глубоко разочаровал итальянских кинематографистов — он никак не оправдал их чаяний после двадцати лет борь-

бы всей прогрессивной общественности за новое законодательство в области кинопроизводства, проката и цензуры. Статья 5-я нового закона предоставляет властям право запрещать фильмы, если они противоречат «здоровой морали». В условиях католической Италии такая формулировка оставляет цензурным, судебным и полицейским органам возможность весьма широкого толкования. Все настойчивей говорят в Италии о продолжающемся проникновении в кино американского капитала, о быстрой «коммерциализации» кинематографа, превращающегося в одну из основных отраслей «культурной индустрии». Тесно связанный с голливудскими прокатными фирмами крупнейший итальянский продюсер Карло Понти недавно прямо заявил о том, что фактически почти все итальянское кино делается на американские деньги (механика этого такова: прибыли американских фирм от проката в Италии американских фильмов остаются в Италии; на эти деньги американцы финансируют съемки итальянских фильмов, а потом получают право их бесплатного проката вне Италии, то есть кладут себе в карман все кассовые сборы от них за границей).

С одной стороны: из года в год итальянское киноискусство создает значительные произведения, пользующиеся признанием зрителя далеко за пределами Италии и привлекающие самое живейшее внимание мировой кинокритики; из года в год итальянские фильмы получают премии на международных кинофестивалях (беспрецедентным в этом отношении был 1963 год, когда итальянцы увезли первые премии со всех пяти основных международных фестивалей. С другой: прогрессирующая «коммерциализация» итальянского кино самым явным образом отражается на содержании и художественном уровне фильмов. В частности, весьма характерно, как с каждым годом безудержно растет число поставленных ремесленниками лент на мифологические и псевдоисторические сюжеты — то есть вновь оживает давняя болезнь итальянского кино, с которой, казалось, удалось покончить неореализму. Но что еще тревожней — эта пресловутая «коммерциализация», неприкрытое стремление превратить кинопродукцию в культурный товар налагают свой отпечаток на многие работы даже больших мастеров, например, на недавние фильмы Витторио Де Сики, да и не его одного.

Настоятельной потребности по возможности разобраться в том, что же все-таки происходит в итальянском кино сегодня, как нельзя больше помогли два важных, совпавших по времени мероприятия: в Москве недавно состоялись Неделя итальянского кино и симпозиум советских и итальянских кинематографистов. Мы получили возможность за короткое время посмотреть и сопоставить десятка два последних итальянских фильмов и, что еще важней, встретиться и по-дружески поговорить с итальянскими коллегами.

●

Встречи советских и итальянских кинематографистов уже стали доброй традицией. Эта встреча, организованная Союзом кинематографистов СССР совместно с обществом «СССР — Италия»,— третья по счету (предыдущая происходила весной 1963 года в Москве). В состав итальянской делегации входили возглавлявший ее профессор Паоло Алатри — депутат парламента от Коммунистической партии, занимающийся в своей парламентской деятельности вопросами итальянского кино, видный историк и секретарь общества «Италия — СССР»; известные киноведы и кинокритики Фернальдо Ди Джамматтео и Джулио Чезаре Кастелло и три режиссера — Нанни Лой, постановщик хорошо знакомых нашим зрителям антифашистских фильмов «Пароль «Виктория» и «Четыре дня Неаполя», молодой режиссер Элио Петри, известный у нас по фильму «Учитель из Виджевано», и один из старейших деятелей итальянского кино режиссер, писатель и кинодраматург Марио Солдати.

С нашей стороны во встрече участвовали известные режиссеры, киноведы, кинокритики. Заседания, продолжавшиеся четыре дня, проходили поочередно под председательством П. Алатри и С. Герасимова. Присутствовали представители советской и итальянской печати.

Встреча носила характер непринужденного разговора — прямого, нелицеприятного, иногда резкого, но неизменно искреннего и дружеского. Не было ни заранее установленной повестки, ни докладов, ни какого-либо ограничения круга поднимаемых вопросов. Было решено начать разговор с обсуждения отдельных просмотренных фильмов, чтобы на этой конкретной основе перейти к проблемам более общего характера. Мы не будем

перечислять здесь всех выступавших, излагать их точки зрения и оценки — то совпадающие, то совершенно различные, а порой и взаимоисключающие, причем как среди самих итальянцев, так и среди наших товарищей; позволим себе лишь коротко упомянуть о некоторых, на наш взгляд, наиболее важных проблемах, вокруг которых шла дискуссия применительно к просмотренным итальянским фильмам.

Самый богатый материал для критических высказываний предоставили три кинокартины — «Джульетта и духи» Федерико Феллини, фильм Лукино Висконти «Мерцающие звезды Большой Медведицы» и картина молодого режиссера Марио Беллоккио «Кулаки в кармане».

Фильм Феллини — аллегорическая и фантасмагорическая история мучительного освобождения стареющей дамы из общества от борющихся между собой в ее душе двух различных по своей природе, но одинаково терзающих ее комплексов: одного — порожденного католическим воспитанием, и другого — порожденного в ней скверной, бессмыслицей и пошлостью окружающей ее светской жизни. Повод для этого глубокого, но счастливо преодоленного ею кризиса, из которого Джульетта выходит очищенной и просветленной («чудо», уже знакомое нам по предыдущим фильмам Феллини), — измена мужа — носит довольно условный и поверхностный характер. Вся эта история, построенная даже как-то слишком откровенно по рецептам фрейдизма, рассказана в такой же манере, что и история героя «$8^1/_2$», но лишена интеллектуальности, присущей тому фильму.

Самые резкие критические оценки в адрес фильма прозвучали, пожалуй, с итальянской стороны. Так, Марио Солдати считает картину «Джульетта и духи» неимоверно претенциозной, произведением, в котором режиссер при помощи художника Герарди возмещает трюками недостаток вдохновения. Образ Джульетты он находит антипатичным и неправдоподобным. Таких персонажей, говорит он, не найти среди 28 миллионов итальянских женщин. Если она полностью лишена житейских забот и не видит смысла в жизни, то она ничем не отличается от других персонажей — окружающих ее представительниц буржуазного общества. Зачем же художник хочет сделать из нее святую? Если художник хочет изобразить хаос буржуазного общества, то для этого необходимо, чтобы у него самого в голове был строгий порядок. Для изображения этого хаоса необходимо было создать соответствующий образ героя. А тут, заканчивает Солдати, лишь бедная женщина, зараженная людской глупостью и источающая такую же глупость — непрерывно жалующийся глупый ангел.

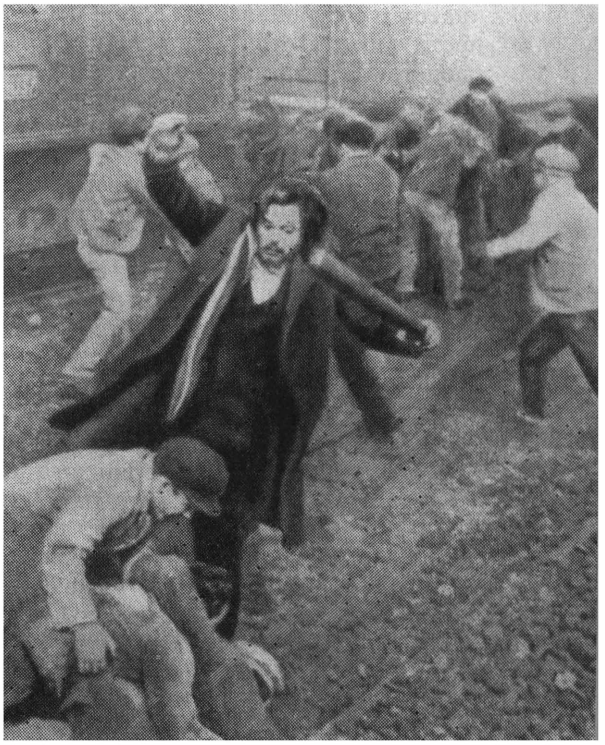
Критик Ди Джамматтео называет фильм Феллини «наркотиком или чуть более чем наркотиком». Феллини показал в нем типичные персонажи итальянского высшего общества (особенно характерен образ мужа Джульетты), так же точно он показал некоторые внешние аспекты католицизма, продемонстрировал блеск формы и богатство выдумки, говорит Ди Джамматтео. И все же это лишь наркотик, ибо Феллини по своей старой привычке, в силу своей давней боязни отказывается делать идеологические выводы из собранного им и преподнесенного зрителю в самой блестящей форме материала. Он отказывается судить об этом материале, сосредоточив все внимание на внутренних движениях души. Отсюда мистика, и Джульетта в финале превращается в святую Джульетту; живой человек становится статуей святой, какие носят в Италии во главе религиозных процессий.

О своем неприятии фильма «Джульетта и духи» говорили и советские участники симпозиума: Г. Рошаль, например, заметил, что в картине слишком много порока, и хотя автор против него восстает, по существу, его фильм — «прейскурант пороков, который еще не всякий выдумает» (действительно, некоторые «видения» Джульетты скорее под стать не даме из общества, а распаленной фантазии монаха-францисканца).

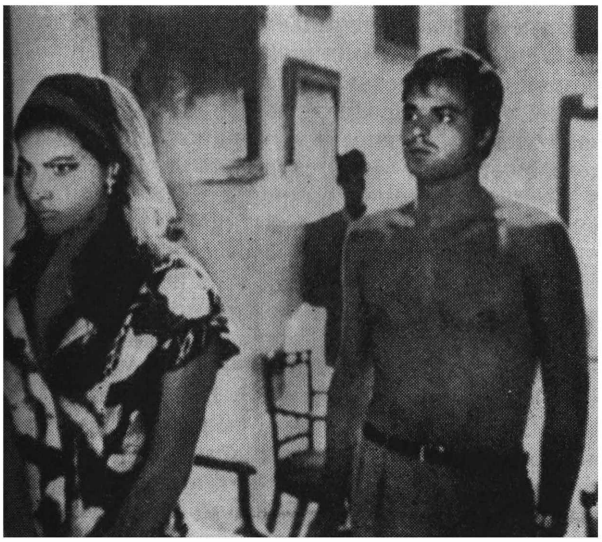
Однако многие из выступавших видят в фильме в первую очередь другое. Так С. Герасимов подчеркивает искренность художника, который во второй раз делает авторскую исповедь предметом обсуждения широкого зрителя. Феллини, говорит С. Герасимов, остается художником, болеющим за свое время, он богат мыслями и чувствами. Но концовка фильма, когда режиссеру надо было найти успокоение для взбунтовавшейся души Джульетты, наивна, риторична. Но все же главное — это яростное отвращение художника к буржуазности, к окружающей Джульетту обезьяньей жизни. Л. Арнштам высказывает мнение, что в этом фильме автором взята почти под сатирический

«Красная пустыня»

«Молодая послушница»



«Товарищи»



ерцающие звезды Большой Медведицы»

прицел утрата человеческих связей и увлечение ложнопсихоаналитической чепухой в буржуазном обществе. Эта гофманиана на итальянской почве, говорит он, имеет глубокий смысл. Но главное — человеческие глаза Джульетты Мазины, исполняющей центральную роль, ее взгляд, который пробует пробиться сквозь этот мир иллюзий. Такое же глубокое уважение к искренности и таланту художника прозвучало в словах М. Хуциева и других ораторов. Общий вывод заключался в том, что Феллини этим фильмом закончил определенный цикл в своем творчестве, и следующее его произведение, видимо, будет в другом ключе.

Реакция участников симпозиума на новый фильм Висконти «Мерцающие звезды Большой Медведицы» была более единодушной. Все выступавшие не могли скрыть своего разочарования фильмом и чувства обиды за большого художника, видимо, переживающего сейчас мучительный творческий кризис. Большинство выступавших справедливо подчеркивали, что на первом плане в этом фильме — противоестественные отношения между братом и сестрой, все же остальное—тема верности памяти отца, антифашистские и антирасистские мотивы — притянуто за волосы, это лишь антураж, декоративный орнамент. И хотя фильм сделан с большим мастерством, поставлен очень изящно и изысканно, это не может скрыть узости темы, так же как и отдаленные параллели с классическим мифом об Электре.

...Вслед за вполне реальным, клиническим случаем невроза Джулианы в «Красной пустыне» Антониони — фантастические галлюцинации Джульетты у Феллини, противоестественные чувства, испытываемые героями фильма Висконти и показанного в дни симпозиума талантливого, хотя и патологически-жестокого фильма молодого режиссера Беллоккио «Кулаки в кармане», два самоубийства в других фильмах, показанных в ходе Недели и симпозиума. Не слишком ли много за несколько дней, даже если подбор фильмов случаен? Не свидетельствует ли это о том, что в итальянском кино одерживают верх тенденции, опасные для его внутреннего здоровья?

Так разговор, проникнутый тревогой за судьбу итальянского кино и мирового киноискусства в целом, от отдельных фильмов перешел к проблемам общеэстетического характера — о форме и содержании художественного произведения, о воспитательной роли киноискусства, о проблеме человеческого отчуждения, об оптимизме и пессимизме в искусстве, об отношениях между художником и обществом и ответственности художника перед обществом и своим народом.

На вопрос о том, в чем кризис итальянского кино сегодня, сказал А. Караганов, можно ответить, лишь подойдя к нему с точки зрения содержания новых итальянских картин. Ведь, с точки зрения формы, и Феллини и Антониони создают замечательные вещи, но все же сделали шаг назад в своем творчестве. Поиски новых форм в итальянском кино весьма интенсивны, а поиски новых тем, нового содержания отстают от них.

Необходимость сохранения неразрывной связи между формой и содержанием подчеркивает и С. Фрейлих: современное содержание преобладает над формой, говорит он, но форма обновляет содержание. Сейчас идут поиски новых форм в современном искусстве. Это также и поиски героя и человеческого счастья.

— Я не могу принять некоторые новые итальянские фильмы так по-доброму, как принимал неореализм,—говорит Г. Чухрай.— Одно дело, когда явление человеческого отчуждения исследуется художником, но другое — когда оно эстетизируется и таким образом заражает зрителя. Я против такого кино, против спекуляции на этом явлении, против «свободы» и «смелости», которые отравляют и калечат души наших детей.

— Проблема человеческой разобщенности — эта современная трагедия — волнует каждого художника,— начинает свое выступление Л. Арнштам,— но кино обладает необыкновенной способностью к вульгаризации. Вторжение в мир подсознательного стало в западном кино эстетическим упражнением, стилем; идеи при этом столь же зыбки, как и форма. В конечном результате это привело к тому, что базой кино становится то, что Пазолини назвал «доминирующим состоянием невроза». Расщепленность сознания стала клише, штампом во многих фильмах. Мы против того, чтобы из диагностики вязать эстетические галстуки. Это низко, нехорошо так обращаться с болезнью.

С. Герасимов решительно возражает итальянскому критику Ди Джамматтео, утверждавшему, что такие вопросы, как проблема добрых и злых чувств, проблема конструктивного и деструктивного искусства, уже, мол,

разрешены историей. Эти проблемы ныне как никогда актуальны. Не следует отрывать функцию искусства от нормальной человеческой жизни. Гоняясь за модой, некоторые западные художники считают, что банально быть здоровыми и менее банально быть больными, особенно психически. Неореализм раскрыл истинное лицо необыкновенно близкого нам народа, продолжает оратор, и нам не хочется терять эту подлинную Италию во имя новых и агрессивных мод. Сейчас в моде злые чувства, жестокость, как в фильме «Кулаки в кармане». Мы за гуманное искусство, проникнутое добрыми чувствами. В итальянском кино мы ценим конструктивные моменты, ибо задача искусства — лечить, а не отравлять. Внутри конструктивного искусства есть место всему — и добру, и злости, и даже желчи.

Все эти затронутые в ходе симпозиума проблемы общего характера глубоко взаимосвязаны и взаимообусловлены. Так, от вопроса о конструктивном искусстве и его задачах разговор сам собой перешел к проблемам воспитательной роли кино и долга художника перед обществом. Полемизируя с итальянскими друзьями по поводу таких понятий, как «назидательное», «педагогическое», «воспитательное» искусство, С. Юткевич напомнил им слова Чезаре Дзаваттини: «Я хотел бы, чтобы все мы делали фильмы, полезные людям». «Мы — сторонники кинематографа, полезного миллионам» — прозвучало в этом и многих других выступлениях на симпозиуме. «Задача художника — помогать человеку жить, прославляя его, но не льстя»,— выразил эту мысль М. Хуциев. «Мы за активное вмешательство художника в жизнь»,— сказал Ю. Райзман.

— Традиции русской классики и традиции советского искусства,— сказал М. Ромм,— несут педагогические, воспитательные функции, и в этом высокая миссия всей русской и советской культуры. Это функции прежде всего идейные. Каждый советский художник, даже если иногда он сам того и не сознает, ставит перед собой задачу формирования нового человека.

Эту мысль развивали и другие выступавшие советские кинематографисты. У нового человека, говорили они, появляется чувство прочной связи с судьбами своего народа, с историей, перед ним не может возникнуть проблема отчуждения. Отсюда одна из воспитательных задач кино — противопоставить человеческому одиночеству человеческую общность и добрые чувства, углублять идейное и духовное содержание человека, ибо чем оно глубже, тем шире и крепче его связи с окружающим миром. Нас радует, когда мы находим эти связи в фильмах итальянских кинематографистов и искренне тревожит, когда они в них отсутствуют.

— Эстетические проблемы все теснее переплетаются с политическими, и это вполне естественно, ибо в нашу эпоху нельзя отделять искусство от народной жизни,— подчеркнул С. Герасимов.— Самый первейший долг и самая подлинная смелость художника — ставить фильмы на большие, серьезные темы современности.

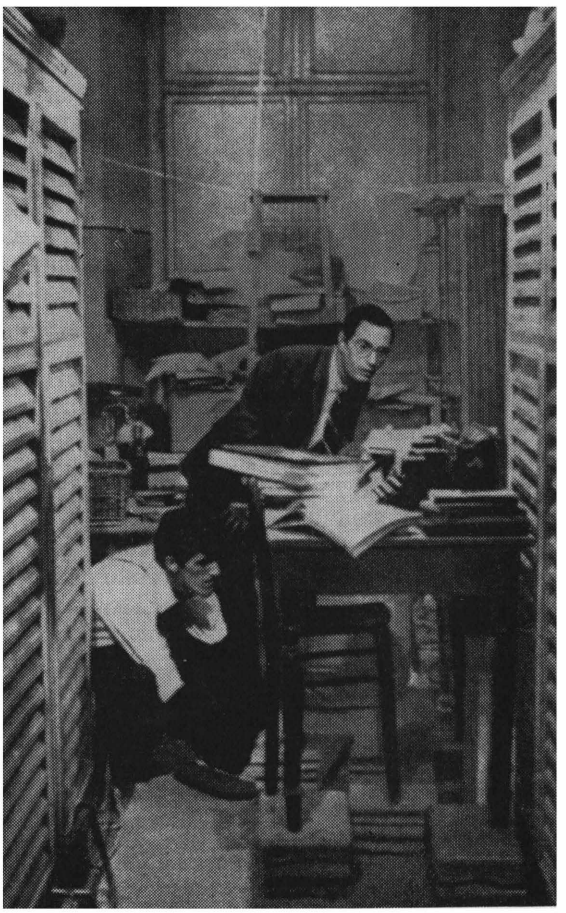
Об этом же говорили и Ю. Райзман и С. Юткевич, призывавшие создавать острые публицистические и политические кинопроизведения.

— Надо исследовать весь комплекс жизни современного человека — моральной, интеллектуальной, духовной, чувственной,— сказал С. Юткевич,— с марксистских позиций рассмотреть все движения человеческой души — и личной и коллективной.

В ходе встречи с итальянскими кинематографистами если и не было обретено единство мнений и оценок, то был найден общий подход ко многим проблемам, общий критический язык. Вместе с тем встреча показала необходимость повторения таких дружеских контактов для выработки общей терминологии, для устранения, преодоления еще столь часто проявляющегося взаимного непонимания, целого ряда мелких и крупных недоразумений, в основе которых, как правило, лежит недостаточное знакомство друг с другом.

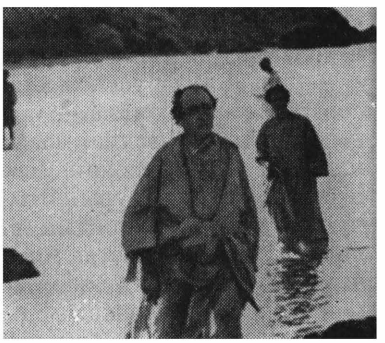
Примером одного из таких устранимых недоразумений может служить вспыхнувшая на симпозиуме оживленная полемика с Нанни Лоем. В своем выступлении режиссер, в частности, темпераментно возражал против того, что современная марксистская эстетика, как он утверждал, отвергает таких важных для развития культуры и искусства нашего века художников, как Музиль, Пруст, Кафка, Джойс, Поллак и другие экспериментаторы, и в художественном произведении отдает, как он полагает, примат содержанию над формой. В ответ на недоуменные вопросы о том, на чем он основывается в своем утверждении, Лой сказал, что он исходит из... положений Георга Лукача — «самого видно-

«Сделано в Италии»



«Сделано в Италии»

«Невеста Бубе»



«Евангелие от Матфея»

го современного марксистского эстетика», на которого опираются все представители левой интеллигенции на Западе, но с которым он, Лой, решительно не согласен.

В своих выступлениях и репликах Е. Сурков, Г. Чухрай и другие советские критики и режиссеры разъяснили Нанни Лою его ошибку: мы отнюдь не руководствуемся эстетическими взглядами Георга Лукача, во многом носящими догматический и вульгарно-социологический характер, и не можем отвечать за его концепции. Всем известно, что в Советском Союзе мы переводим и ставим на сцене больше художественных произведений современных иностранных авторов, чем в какой-либо другой стране,— в том числе Кафку, Ионеско, Дюрренмата, Сартра, Моравиа, Осборна и многих других.

Так рассеялось одно из заблуждений, которое, пожалуй, вернее было бы назвать просто недоразумением.

●

Из числа поднятых на симпозиуме проблем нам хотелось бы выделить одну, которая, как мы считаем, является ключевой для итальянского кино, с тем чтобы от нее перейти к фильмам, в той или иной степени продолжающим прогрессивные традиции послевоенного киноискусства Италии. Проблема эта — отношение к неореализму.

Ф. Ди Джамматтео и Э. Петри выразили свое отношение к неореализму — и это более или менее общая позиция итальянской кинокритики — примерно следующим образом: это тоска по ушедшей большой любви, которая никогда уже не возвратится. К тоске этой, однако, примешивается чувство некоторой досады, ибо «любимая», прежде чем умереть, совершила измену: неореализм в последние годы своего существования сильно «коммерциализировался».

— Чем был неореализм сначала? Великим опытом итальянского кино и всей итальянской культуры. Это был новый способ подхода к действительности,—говорит Ди Джамматтео.— Неореализм смотрел ей прямо в лицо и притом со всей возможной агрессивностью. Он открыл одновременно и человека и общество. Но ныне звезда неореализма окончательно закатилась. Он возник в определенной обстановке — в атмосфере несвершившейся революции, теперь же Италия переживает период капиталистической реставрации и застоя. Надо трезво смотреть на вещи и признать, что ныне единственно честной позицией художника является «стоическая» позиция Антониони (под этим термином Ди Джамматтео, по-видимому, подразумевает позицию пассивного неприятия действительности капиталистической Италии); если неореализм — или, вернее, его дух — еще и живет, то именно в творчестве Антониони.

Утверждения о том, что неореализм умер, высказывали уже неоднократно и его друзья— с печалью и его противники—с торжеством. Весь вопрос в том, что понимать под словом «неореализм» — понятием весьма условным, в отношении которого в самом итальянском киноведении никогда не было единодушия.

Действительно, неореализма классической поры давно уже нет. Его нет как определенной художественной манеры, объединившей в послевоенные годы режиссеров с самым различным творческим почерком и работавших в разных жанрах, его нет как некой суммы художественных приемов, даже как определенной поэтики киноязыка. Утверждать обратное значило бы, как вполне справедливо заметили Ди Джамматтео и Петри, выдавать желаемое за действительное, значило бы «создавать миф».

Но мы стоим за расширительное толкование неореализма как прогрессивного направления в современном итальянском кино. Это новое для Италии ви́дение мира, новый подход к действительности — исторический, социальный, моральный, неизменно критический и глубоко гуманный, новый, правдивый и человечный взгляд на жизнь. В этом понимании неореализм, его традиции и сам его дух — подлинно народный, демократический и антифашистский — несомненно живы и продолжают вдохновлять лучшие произведения итальянского кино, процесс развития которого не прекращается и в неблагоприятных условиях стабилизации капиталистического общества в Италии (говорить о «реставрации» было бы не совсем точно, так как основы капитализма в Италии оставались незыблемы); не вырвавшись наружу, революционный подъем масс и культуры не только не затух, но, распространяясь вширь, то и дело напоминает о себе то мощными народными выступлениями, то успехами прогрессивных сил на выборах, то новыми фильмами, несущими передовые идеи и добрые чувства, призывающие к общности вместо разобщенности, к человечности вместо жестокости.

Многие итальянские критики считают, что после произошедшей 10—15 лет назад, по их мнению, «смерти неореализма», в современном итальянском кино вообще не существует направлений — имеется кино Висконти, кино Феллини, кино Антониони, кино Рози, кино Пазолини. Так, конечно, для киноведов, может, и легче, но такую точку зрения вряд ли можно принять и по существу и чисто методологически, как бы ни была пестра сегодня общая картина итальянского кино. Ведь некогда и неореализм был весьма неоднороден. Теперь под влиянием усложнившейся итальянской — да и не только итальянской— действительности стала еще сложнее проблематика киноискусства. Но все это не освобождает от задачи прослеживать общие пути развития итальянского кино, выделить в нем то прогрессивное направление, начало которому в первые послевоенные годы положил неореализм в его ставшем ныне классическом виде.

Хорошо, пусть будет «кино Висконти» и «кино Феллини». А как быть с фильмами таких режиссеров, как Лой, Понтекорво, Дзампа, Пьетранджели, Петри и десятков других режиссеров, созданными за годы «постнеореализма»?

Обо всем этом говорили выступавшие на симпозиуме советские режиссеры и критики. Нельзя не согласиться со словами А. Караганова, обращенными к итальянской делегации: неореализм — одно из самых великих художественных завоеваний двадцатого века— в старых формах не вернется, но от вашего отношения к нему зависит, каким будет итальянское кино завтра.

Впрочем, о том, что лучшие традиции неореализма живы, свидетельствует и сама художественная практика. Много нового в развитие и формы и содержания прогрессивного кино внес, например, Франческо Рози —сегодня один из самых интересных режиссеров Италии. Творчески развивая документальную традицию неореализма, Рози построил свой фильм «Сальваторе Джулиано» (а почти одновременно с ним и Нанни Лой — фильм «Четыре дня Неаполя» и Карло Лидзани — «Веронский процесс») в новой манере «документальной реконструкции»— тщательной реконструкции истинных фактов, создав широкое полотно народной жизни послевоенной Сицилии. Прозвучавшие в этом фильме политические мотивы нашли продолжение в фильме «Руки над городом» — также своеобразном по форме, остропублицистическом кинопроизведении, построенном как политико-психологический детектив, в котором герой — советник неаполитанского муниципалитета Карло Фермариэлло — разоблачает махинации правых политиканов и спекулянтов недвижимостью. В своем фильме Рози сделал то, что не сумели или не успели сделать неореалисты, за что их нередко упрекали: на смену моральному и социальному протесту приходит показ политической борьбы и появляется боевой, активный герой, смело вторгающийся в жизнь.

Проповедь сознательного, а не эмоционально-инстинктивного подхода к жизни звучит и в фильме Марио Моничелли «Товарищи»; герой его — учитель-социалист, направляющий одну из первых рабочих стачек в Италии. Это первый в послевоенной Италии фильм об организованной борьбе пролетариата, показывающий становление классового самосознания итальянских рабочих. Поставить этот фильм в течение многих лет не удавалось одному за другим нескольким итальянским режиссерам; действие его перенесено в прошлое из цензурных соображений. По жанру это сочная, подлинно народная комедия. Образ учителя — профессионального революционера (играет его Марчелло Мастроянни)— весьма жизнен и психологически убедителен; но подлинный герой фильма — коллективный, это рабочие-забастовщики. Их условия труда, их быт, их диалект воссозданы с удивительной тщательностью и документальной точностью.

Такие же новые тенденции — стремление к новой форме, к масштабности, широкому обобщению при психологической углубленности и сложности отдельных образов и характеров на основе чисто «неореалистического» подхода к действительности и человеку — мы находим и во многих других итальянских фильмах последних лет. Достаточно назвать, например, ряд фильмов, посвященных одной из основных тем итальянского прогрессивного кино — теме борьбы против фашизма и войны: «Они шли на Восток» Джузеппе Де Сантиса (совместная работа итальянских и советских кинематографистов), «Инспектор инкогнито» Луиджи Дзампы, «Невеста Бубе» Луиджи Коменчини, «Террорист» Джанфранко Де Бозио и другие.

А разве не связаны глубочайшим образом с традициями неореализма (вспомним «Чудо в Милане» Де Сики и «Полицейские и воры»

Стено и Моничелли) превосходные сатирические комедии Пьетро Джерми «Развод по-итальянски» и «Соблазненная и покинутая»? В нашей печати писали о новом фильме Нанни Лоя «Сделано в Италии». Эта привлекательная комедия переносит нас, во всяком случае в лучших своих эпизодах, в атмосферу старого, доброго неореализма. Посмотрев в дни симпозиума этот фильм, мы вновь окунулись с головой в итальянскую жизнь — между нами и тем, что происходило на экране, никто и ничто не стояло, мы вновь увидели подлинных итальянцев и обрели веру в итальянскую жизнерадостность и душевное здоровье. В этом были согласны между собой все участники симпозиума.

Фильм состоит из сорока (!) отдельных эпизодов, одни совсем короткие, другие — с участием известных актеров — несколько длиннее. Цель режиссера — показать, как в зеркале, условия жизни и работы итальянцев, их нравы, обычаи, недостатки.

Говоря о своих поисках новой формы, режиссер сказал: «Мы пытаемся выйти из замкнутых рамок романа прошлого века, не хотим, чтобы наши фильмы оставались такими же, как пять лет назад. Надо, чтобы кино перестало быть традиционным романом с его формой и чувствами. Мы стремимся к роману-эссе, роману-исследованию, в котором мысли автора передавались бы зрителю непосредственно, а не излагались через персонажей».

По поводу теоретических взглядов Лоя можно спорить, но практически эксперимент его удался — и заслуга тут не новой формы, а содержания, которым он ее наполнил. Вспомним аналогичный по форме фильм Дино Ризи «Чудовища», так и оставшийся набором более или менее остроумных скетчей и пантомим и ничем более.

Наша симпатия к обаятельному фильму Нанни Лоя, однако, не означает, что именно в этом или подобных ему произведениях мы видим путь, по которому должно идти итальянское кино. Это, как говорит сам режиссер, всего лишь непретенциозная и ироническая комедия — скорее эскиз, чем портрет современной Италии.

Столь же непретенциозны и две другие картины совсем в ином жанре, которые мы посмотрели в эти дни, но они также жизненны, также свидетельствуют о продолжении и развитии в новых условиях традиций неореализма. Это фильм «Я ее хорошо знал» Пьетранджели и фильм «Молодая послушница» Паолинелли. Оба режиссера показали в своих фильмах судьбу женщины в современной Италии, показали тактично и ненавязчиво вполне реальные ужасы буржуазной действительности, куда более жуткие, чем страхи Джулианы и Джульетты.

Постановщику «Я ее хорошо знал» действительно надо было хорошо знать людей, хорошо знать жизнь, чтобы так просто и правдиво рассказать историю молоденькой девушки, такой, каких много в Италии, да и не только там. Эта история кончается трагедией — самоубийством двадцатилетней героини фильма.

Духовный мир Джулианы из антониониевской «Красной пустыни» и феллиниевской Джульетты несомненно куда более сложен, чем молоденькой и наивной героини фильма Пьетранджели. Но за ее драмой раскрываются, как сказал один из участников дискуссии, целые бездны реальной действительности, видна глубина социальной перспективы. Фильм показывает во многом для нас новую, сегодняшнюю Италию, затрагивает всех волнующую проблему о том, как жить молодым. И не удивительно, что это искреннее и горькое произведение понравилось всем участникам дискуссии.

Внутренне — несмотря на все различие формы, сюжета, показанной среды — фильму Пьетранджели очень близок фильм «Молодая послушница». Это тоже трагедия молодой крестьянской девушки, бегущей от тягот и идиотизма деревенской жизни.

●

Как же совместить успехи итальянского прогрессивного кино, достигнутые в годы «постнеореализма», все те властно вторгающиеся в действительность фильмы —социальные, антифашистские, остросатирические,— которые мы посмотрели в эти дни, со словами Ди Джамматтео о том, что единственно возможная позиция в Италии в настоящее время — это позиция Антониони? Ди Джамматтео назвал ее «стоической»; возражая ему, один из наших ораторов дал ей более точное определение —«позиция опущенных рук».

Занимая такую позицию, художник не может оправдать ответственности, лежащей на нем перед обществом, не может выполнять своей первейшей задачи вторгаться в действительность, стараться — даже в са-

мых трудных, неблагоприятных условиях — на нее воздействовать.

Такой кризис сейчас, очевидно, переживает именно сам Антониони — художник необыкновенно чуткий и искренний, который должен для себя решить, что делать дальше. Поставив «Красную пустыню», он, так же как и Феллини «Джульеттой», видимо, закончил определенный цикл в своем творчестве. На таком же перепутье стоит и Висконти.

И здесь итальянских режиссеров подстерегает одна из самых реальных опасностей итальянского кино — опасность пресловутой «коммерциализации». Хорошо, если постановка одного-двух коммерческих фильмов явится для художника своего рода «каникулами», отдыхом перед тем, как предпринять новое серьезное творческое усилие, но плохо, если этот «отдых» по воле продюсеров и в силу объективных и субъективных обстоятельств затягивается так надолго, как это произошло с Витторио Де Сикой.

Связав себя многолетним договором с продюсером Карло Понти, Де Сика ставил один за другим более или менее откровенно коммерческие фильмы, приносившие миллионы и премии семейству Лорен — Понти (недаром актриса стоит среди римских богачей на третьем, а Понти на шестом месте). И 65-летнему режиссеру нужно было обладать немалым мужеством, чтобы порвать с Понти и вместе с Чезаре Дзаваттини искать себе продюсера за границей и поставить в Париже остросовременный социальный фильм «Новый мир», выходу которого на экран ныне чинит препятствия французская и итальянская цензура.

Учитывая опыт Де Сики, невольно испытываешь тревогу, когда читаешь о том, что Антониони и Рози подписали контракты с Понти, что первый собирается ставить детектив об английском фотографе, а второй фильм-сказку «Жила-была некогда...» с участием Софии Лорен. Или о том, что Феллини хочет экранизировать американский научно-фантастический роман «Абсурдная вселенная», а пока что вместе с Висконти и Де Сикой начинает съемки фильма в эпизодах о ведьмах. Или что Витторио Де Сика (продюсера-то опять нет!), Эдуардо Де Филиппо и Марчелло Мастроянни подписали контракт с американским продюсером Левином на создание целого цикла фильмов преимущественно развлекательного характера.

●

Итальянское коммерческое кино за последнее время тоже претерпело целый ряд изменений, в нем тоже появились новые тенденции, возникли новые явления. И изучением его нельзя пренебрегать, ибо, как известно, на формирование вкусов широкого зрителя в первую очередь влияет именно это кино, ставящее перед собой вместо каких-либо идейно-художественных задач одну задачу — выбить из зрителя как можно больше денег.

Одна из новых тенденций — это создание коммерческих фильмов «на самом высоком уровне», поставленных прославленными режиссерами с участием известных артистов: примером могут служить фильмы Де Сики «Вчера, сегодня, завтра» и «Брак по-итальянски» с участием дуэта Лорен — Мастроянни или фильм Моничелли «Казанова 70» с участием Мастроянни. Другая тенденция — постановка фильмов, преимущественно комедийных, в эпизодах.

В первую очередь на подростков и наименее культурную часть населения рассчитано ужасающее увеличение выпуска фильмов на псевдоисторические и мифологические сюжеты. Об этом биче, хронической болезни итальянского кино мы уже говорили. Даже со всеми скидками на жанр, эти фильмы производят самое гнетущее впечатление. «Геракл против сыновей Солнца», «Геракл против Рима», «Геракл против тиранов Вавилона», «Геракл, Самсон, Мацист и Урсус — непобедимые», «Сын Клеопатры», «Голиаф завоевывает Багдад», «Мацист в копях царя Соломона», «Мацист в аду Чингис-хана», «Сандокан против саравакского леопарда» и десятки тому подобных нелепостей (один из Гераклов, правда, возможно, не самый худший, недавно пробрался и на наш экран).

В последнее время гераклов и мацистов начали теснить итальянские подобия Джеймса Бонда. Отечественные фильмы-детективы с гангстерами и международными шпионами для итальянского зрителя, раньше обходившегося голливудской продукцией,— новинка. В жанре детектива ныне начал работать даже такой режиссер, как Карло Лидзани. Но еще удивительней появление в Италии своих «вестернов». Сначала эти фильмы с ковбоями и шерифами ставились анонимно — и режиссеры и актеры выступали под американскими псевдонимами. Когда же эти фильмы встретили у зрителя хороший прием, многие их создатели откры-

ли свои имена и оказались итальянцами— наиболее известен в этом «новом» жанре Серджо Корбуччи. Эти фильмы — «Миннесота Клей», «За пригоршню долларов», «Близнецы из Техаса» и т. д. — снимаются чаще всего на Сардинии или в Югославии и, по отзывам печати, ни в чем не уступая голливудским образцам, проникнуты более современным духом: в некоторых из них звучат мотивы протеста против социальной несправедливости, расового неравенства. Поэтому итальянские «вестерны» нравятся зрителям больше, чем традиционные американские.

●

Выступая на симпозиуме, преподаватель римского Экспериментального киноцентра и кинокритик Джулио Чезаре Кастелло заметил, что для понимания кинопроизведения недостаточно лишь одного эмоционального восприятия, а необходимо глубокое знакомство со всем так называемым социально-моральным аппаратом фильма. Однако свое выступление он закончил сократовским: «Я знаю, что я ничего не знаю».

Первое его высказывание мы полностью принимаем, а второе нам представляется вообще малоконструктивной жизненной позицией и тем более руководящим принципом в работе киноведа.

Поэтому, желая лучше узнать итальянское кино и не отставать от процесса его постоянного развития, обусловленного развитием самой итальянской действительности, мы рады тому, что имели возможность посмотреть сразу так много и таких разных итальянских фильмов, поговорить так дружески и откровенно с итальянскими коллегами; советские киноведы и впредь будут стремиться изучать итальянское кино — знакомиться сами и знакомить миллионы советских кинозрителей и читателей со всем лучшим, передовым, что создано итальянскими кинематографистами. Надеемся, что и они ответят нашему кино полной взаимностью.

Третья встреча советских и итальянских кинематографистов в Москве нашла широкое отражение в прессе многих стран и прежде всего, конечно, на страницах итальянских газет и журналов. Вот вкратце некоторые из высказываний прессы.

Наиболее обстоятельное освещение встречи дал итальянский еженедельник «Р и н а ш и т а» в своем приложении «Вопросы культуры». Здесь выступил участник встречи профессор Паоло Алатри. Он пишет:

«Тот факт, что в последние годы кинематография в СССР находится на подъеме, мог констатировать каждый, кто видел хоть несколько фильмов советского производства, попавших в Италию; хотя бы те, которые были показаны на Венецианском фестивале и на «неделях».

Говоря о дискуссии в целом, профессор Алатри отметил:

«Язык был общим для всех критиков. Это не означает совпадения отдельных критических суждений, однако их различие не делило присутствующих на два лагеря: мнение одного итальянца отличалось лишь от мнения другого, либо мнение одного русского от другого, либо одного русского от итальянца и от другого русского.

Со стороны итальянцев обнаружилось значительно большее, чем три года назад, понимание советской действительности и проблем, стоящих перед советским обществом. Оценка итальянских фильмов советскими кинематографистами была неизмеримо более свободной от предвзятых схем, в восприятии общих проблем они проявили значительно большую, чем в прошлом, откровенность, непредвзятость и широту».

Профессор Алатри солидаризируется с некоторыми критическими мнениями, высказанными участниками совещания в адрес итальянского кино. Так, например, он пишет:

«Кинокритик Караганов... вполне справедливо отметил, что кризис итальянского кино — это кризис содержания. Подтверждается этот факт также и тем, что столь большие художники, как Феллини, Висконти, Антониони, остаются таковыми в области формальных поисков, но в то же время их новейшие фильмы во многом уступают предыдущим.

...Одновременно с советской стороны был поднят вопрос о том, что кинематография обя-

зана быть искусством прогрессивным, воздействующим на общество, толкающим его к осознанию своего долга перед коллективом. В рамках этой формулы высказывались очень разные мнения, всесторонне развивающие тему. В этой связи достаточно назвать выступления Фрейлиха, Хуциева, Суркова и Ромма».

День за днем глубоко заинтересованно и с максимальной объективностью освещал ход симпозиума Адриано Гуерра, корреспондент газеты «Унита». Ему удалось изложить основные мысли наиболее содержательных выступлений как итальянских, так и советских кинематографистов. Об этом говорят и заголовки корреспонденций,опубликованных в «Унита»: «Страстная дискуссия между итальянскими и советскими кинематографистами», «Дебаты поднимают вопрос взаимоотношений между культурой и обществом», «Кино и культура двух стран с различным социальным строем» и другие.

«Наиболее интересным, с точки зрения новизны в организации встречи «за круглым столом» в этом году,— пишет Гуерра,— являлось то, что кинематографисты двух стран начали дискуссию не после длинных вступительных докладов по общим вопросам, а вслед за долгими часами, проведенными в просмотровых залах, где им были показаны новейшие произведения итальянской и советской кинематографии. От фильма до разговора об общих проблемах шаг очень небольшой, зато при таком порядке дня разговор на общие темы резко выигрывает в конкретности».

Естественно, печать правого направления освещала ход встречи по-иному.

Корреспондент «Стампы» счел, например, нужным отметить, что «московские газеты совсем не писали о дискуссии». Возможно, синьору Конти трудно уследить за всей нашей печатью. Однако корреспонденту иностранной газеты в СССР, по нашему разумению, следует читать хотя бы «Правду».

Корреспондент газеты «Коррьере делла сера» Джованни Грацини приехал в составе делегации, участвовавшей в проведении Недели итальянского фильма в Москве и Ленинграде, и, насколько нам известно, на симпозиуме не присутствовал. В своей газете он поместил большую корреспонденцию, в которой о симпозиуме, естественно, имеется всего один абзац. И тем не менее из этой статьи явствует, что синьор Грацини во время краткого пребывания в Советском Союзе все увидел и все понял. Что же увидел в нашей стране корреспондент солидной газеты. Да все ту же набившую уже оскомину проблему «отцов и детей». Похлопывая по плечу «детей», синьор Грацини указывает им путь, следуя которым они смогут обойти своих «отцов». Это, по его словам, «возможность разрешить с помощью стиля несостоятельность содержания». Вряд ли стоит всерьез говорить о всей степени не только политической, но и эстетической безграмотности подобного «совета».

Не следует, впрочем, думать, что подобная «легкость в мыслях необыкновенная» была свойственна всем коллегам синьора Грацини — корреспондентам буржуазной печати. Так, например, специальный корреспондент французской «Монд» Анри Пьер в своей корреспонденции из Москвы отмечает, что «итальянские и советские кинематографисты и критики встретились в ходе интересной дискуссии, длившейся четыре дня». И далее он спокойно в пределах газетных рамок излагает наиболее интересные, с его точки зрения, выступления. «Советские участники встречи,—пишет он,— разоблачали отчужденность и некоммуникабельность итальянских фильмов, в частности их эстетизм, эротизм и известную тенденцию к беспочвенным стилистическим экзерсисам».

Известным стремлением к серьезному и объективному освещению проблем, рассматривавшихся на симпозиуме, отличалось и освещение его в итальянской газете «Джорно», органе либеральной партии. Ее корреспондент Луиджи Фоссати счел нужным отметить, что «с самого начала дискуссия стала очень оживленной, так что итальянцам не пришлось бросить намеченный ранее «вызов», чтобы возбудить откровенную дискуссию с советскими коллегами не только по просмотренным в эти дни фильмам, но и по общим вопросам свободы художественного выражения».

Тем самым газета «Джорно» лишь подтверждает общую оценку встречи, данную корреспондентом «Унита» Адриано Гуерра.

«Что мешает киностудиям?»

Наш журнал опубликовал десять выступлений творческих работников документального и научно-популярного кино, касающихся реорганизации и творческой перестройки этих видов кинематографии*. Мы попросили высказаться по затронутым вопросам заместителя председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР В. Н. Головню. Предоставляем ему слово.

На страницах журнала «Искусство кино» была развернута очень интересная и важная дискуссия о положении дел в нашем документальном и научно-популярном кинематографе. В выступлениях режиссеров, операторов, сценаристов высказывались заслуживающие внимания предложения о перестройке этой области киноискусства, об улучшении организации производства и проката документальных и научно-популярных картин. В целом этот большой и содержательный разговор несомненно был полезным, он поможет решению многих практических вопросов, от которых зависит развитие и совершенствование документального и научно-популярного кино.

В выступлениях Л. Кристи, А. Медведкина, Р. Григорьева, В. Катаняна, И. Венжер, Г. Фрадкина и других было поднято много интересных и смелых по своей постановке вопросов: перевод режиссеров на договорную систему, отделение кинохроники от производства документальных фильмов, введение материальной ответственности всех работников студии за выпуск творчески слабых фильмов и т. д. Все это заслуживает самого пристального внимания и требует дополнительного серьезного изучения.

Однако, как почти в каждой дискуссии, на мой взгляд, не обошлось здесь и без крайних точек зрения, которые вряд ли могут быть серьезно рассмотрены и тем более осуществлены. Отдельные товарищи предлагали, например, полностью ликвидировать кинохронику, передав ее функции телевидению. В целях освобождения студий от так называемого «творческого балласта» предлагалось вывести из штатов студий всех основных творческих работников, с тем чтобы целиком перевести их на договорные начала. Были и другие не менее фантастические проекты. В. Микоша, например, пытался доказать несостоятельность тематического и производственного планирования, исходя из того, что «заинтересованность в плане (?!)... мешает руководству студии идти на творческий риск». Тот же В. Микоша, вопреки фактам, утверждает, что государственный план на Центральной студии документальных фильмов не способствует созданию истинно художественных произведений, и, мол, именно поэтому многие режиссеры уходят на «отхожий промысел» на другие студии.

Никак нельзя согласиться и с утверждением Р. Григорьева о том, что «заказные» фильмы не имеют никакого отношения к подлинно творческому процессу. Во-первых, в том контексте, как это изложено у него, неясно, что надо понимать под термином «заказной» фильм,— очевидно, все то, что не исходит от заявок самих режиссеров. А вот недавно на Центральной студии документальных фильмов операторами С. Медынским и А. Истоминым был создан фильм о республике Кении. Этот фильм с огромным успехом был принят в Кении. Он, я думаю, сыграл гораздо большую политическую, общественную и культурно-эстетическую роль, нежели десяток вместе взятых других наших фильмов, в том числе таких, которые создавались по творческим заявкам. Авторы фильма о Кении подошли к снимаемому материалу не как сторонние наблюдатели, делаю-

* См. № 8, 10, 11 за 1965 год, № 1 за 1966 год.

щие «не свою» тему, а как настоящие художники, страстно и взволнованно выполняющие гражданский долг.

Во-вторых, надо заметить, что студии, на которых создаются кинопублицистические ленты, всегда имели и будут иметь «социальные заказы». И в этом не слабость этих студий, а их сила, сила непосредственной связи художников с жизнью народа, страны.

Вопрос о переводе творческих работников на договорную систему, то есть исключение их из штатов студий и привлечение по договору на постановку каждого фильма, очень интересный, но далеко не простой, а сложный и противоречивый.

Дело это новое, требующее внимательного, всестороннего рассмотрения и изучения.

Во всяком случае, сейчас ясно одно. Эту систему нельзя применять «огульно». То, что можно и нужно ввести на студиях художественных фильмов, вряд ли можно автоматически переносить на студии научно-популярных и особенно документальных фильмов.

Очевидно, и не все категории творческих работников полезно и нужно переводить на систему договорных отношений.

Применительно к студиям документальных фильмов это полезно сделать в отношении режиссеров (за исключением режиссеров, работающих над событийными фильмами и киноперио́дикой), и совершенно, мне кажется, противопоказано проводить это в отношении кинооператоров, звукооператоров, редакторов и художников.

Внося интересные конструктивные предложения, направленные на улучшение условий, в которых работают наши съемочные коллективы и студии, необходимо сделать серьезный акцент на усилении творческой ответственности режиссеров, операторов и сценаристов, работающих в документальном и научно-популярном кино. Без этого никакая организация производства, самая передовая, самая гибкая и прогрессивная, не сможет обеспечить высокого качества фильмов.

Невозможно в этой небольшой статье дать исчерпывающий анализ причин, по которым у нас продолжают появляться, и в довольно большом количестве, слабые, малоталантливые, лишенные авторского ви́дения документальные и научно-популярные картины. Да и вряд ли можно было бы при самом тщательном исследовании вопроса найти какую-то одну главную причину, устранение которой явилось бы панацеей от всех бед. Постараюсь коротко и объективно остановиться на основных путях, способных обеспечить подъем нашего документального и научно-популярного киноискусства, и на тех мерах, которые в связи с этим проводит Комитет по кинематографии*.

Несомненно, улучшение организации производства, предоставление бо́льших прав студиям, создание более стройной, хорошо продуманной системы материального поощрения за лучшие, наиболее талантливые работы являются одной из первейших задач, стоящих и перед студиями, и перед Комитетом по кинематографии, и перед творческой общественностью. Но нельзя забывать и о другом, не менее, а иногда и более важном факторе — о необходимости самым решительным образом покончить с либеральным отношением к оценке фильмов, со взаимным амнистированием в среде творческих работников.

В художественных советах студий собраны лучшие, наиболее авторитетные творческие кадры данного производственного коллектива. А часто ли бывают на заседаниях советов принципиальные, нелицеприятные обсуждения сценариев и фильмов? Ведь ни для кого не секрет, что часть членов художественных советов при обсуждении «трудных» вопросов, когда нужно прямо, ясно и честно определить свою позицию по данному фильму или сценарию (а иногда и позицию художника в искусстве вообще), не являются на заседания. Это легче и не влечет за собой никаких осложнений и неприятностей. Комитет по кинематографии считает необходимым самым решительным образом поднять роль и значение художественных советов. При правильной организации дела художественные советы могут и должны быть теми органами, которые прежде всего определяют идейно-художественный уровень фильмов и журналов, создаваемых на данной студии. Они должны всячески бороться с проникновением халтуры, с безответственным отношением отдельных творческих работников к порученному им делу, с верхоглядством и зазнайством, которые, к сожа-

---

* Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР с участием заинтересованных киностудий разработал и вводит в жизнь приказ, подписанный председателем Комитета: «О мероприятиях по дальнейшему развитию документального и научно-популярного кино» (№ 448 от 14 декабря 1965 года).

лению, еще встречаются в нашей среде. Художественные советы должны внимательно и чутко поддерживать все новое, свежее, интересное, что появляется в творчестве отдельных режиссеров, операторов, сценаристов, решительно осуждая штамп, ремесленничество, поверхностный подход к отображению жизненных явлений и процессов средствами документального и научно-популярного кино.

Но художественные советы студий не должны принимать творческих решений за создателей фильмов и уж, конечно, не должны заниматься мелочной опекой.

Главная задача художественных советов на студиях документальных и научно-популярных фильмов — активная борьба за то, чтобы каждый документальный или научно-популярный фильм был произведением кинематографического искусства.

Искусство документального или научно-популярного кинематографа — это высокое и благородное искусство, не нуждающееся в скидках. Уровень его зависит прежде всего от умения, способности режиссеров, сценаристов, операторов образно мыслить, образно видеть мир, поднимаясь до подлинных художественных обобщений.

Без этого не может быть настоящих авторских работ в документальном и научно-популярном кино, проникнутых глубокой убежденностью и творческим вдохновением, идущих от глубокого осмысления художниками процессов и явлений современной жизни.

Многие выступавшие на страницах журнала «Искусство кино» справедливо делали акцент на том, что дальнейшему подъему нашего искусства серьезно мешает наличие в коллективах студий довольно значительного числа малоталантливых людей, которые уже много лет работают без огонька, по трафарету и от которых вряд ли можно ожидать интересных произведений. Однако таланты выращивают и воспитывают, и в этом отношении опять-таки огромная роль должна принадлежать художественным советам студий — коллективному, мудрому, объективному и требовательному советчику и руководителю. К сожалению, наши художественные советы и в этой сфере деятельности часто еще не выполняют своей роли.

Другой вопрос — это возрастной уровень операторов хроники, да и научно-популярного кино, где большинству работающих операторов перевалило за сорок пять — пятьдесят лет. Вряд ли нужно доказывать, что в документальном и научно-популярном кино, особенно на событийных съемках, на съемках в сложных условиях отдаленных районов такие специалисты не могут работать достаточно полноценно.

Пополнение киностудий молодыми, способными творческими кадрами — одна из первейших задач, без решения которой трудно будет добиться заметных результатов в повышении идейно-художественного уровня документальных и научно-популярных фильмов.

В последние годы и на центральные и на республиканские студии пришел довольно значительный отряд молодых, способных режиссеров, операторов, редакторов — выпускников ВГИКа. Так, например, в коллектив «Моснаучфильма» за пять лет влилось более 30 молодых режиссеров, среди них В. Николаева, Е. Осташенко, В. Архангельский, В. Виноградов, А. Буримский, В. Лопатин и многие другие. Хорошо работают молодые операторы А. Ибрагимов, В. Дадаян, В. Ропейко, Д. Масуренков. В 1965 году около 25 процентов всей продукции студии сделано молодежью. На Центральной студии документальных фильмов работают молодые режиссеры В. Лисакович, В. Кожевникова, Б. Карпов, И. Гелейн, С. Киселев, В. Раменский, Г. Пчелякова, И. Жуковская. Молодые операторы, закончившие заочное отделение ВГИКа,— И. Филатов, И. Галин, недавно принят молодой оператор А. Киселев.

Однако удельный вес молодежи на студиях, в частности на Центральной студии документальных фильмов, пока невелик.

Могут задать вопрос: что же все-таки нужно п р а к т и ч е с к и с д е л а т ь для повышения творческого потенциала киностудий, для того, чтобы преградить путь на студии случайным и малоспособным людям.

Мы бы ответили так.

Следует повысить требовательность во ВГИКе к выпускникам основных творческих факультетов, идущим на производство; в процессе учебы всячески укреплять и расширять связи института с киностудиями, усиливая профессиональную подготовку молодых кадров.

Смелее выдвигать талантливую творческую молодежь, не допуская при этом вредного захваливания, обеспечивая молодым творческим работникам повседневную помощь, поддержку и руководство.

Не допускать перехода на режиссерскую работу специалистов другого профиля, если они не имеют для этого по-настоящему ярких данных. Творческая практика убедительно доказывает, что в условиях документальных студий профессии режиссеров и кинооператоров часто тесно взаимосвязаны, как бы обогащая друг друга. Не случайно, многие известные и талантливые режиссеры-документалисты старшего поколения выросли из кинооператоров (М. Слуцкий, В. Беляев, Р. Кармен, М. Трояновский, Б. Небылицкий и другие). Сейчас на Центральной студии документальных фильмов операторы А. Колошин, Е. Легат, А. Зенякин, И. Бессарабов успешно выступают и как режиссеры. Однако «отбор» здесь может быть строго индивидуальный. Далеко не всякий, даже талантливый оператор способен стать хорошим режиссером. К сожалению, за последние годы на киностудиях страны имеют место десятки случаев, когда талантливые сценаристы, операторы, художники, редакторы превращались на наших глазах в посредственных кинорежиссеров-постановщиков.

Надо решительнее переводить на пенсию творческих работников, достигших пенсионного возраста и не проявивших себя за последние годы достаточно интересно в творческом плане.

Вряд ли можно при этом без конца делать скидки на прежние заслуги. Процесс этот не легкий, часто мучительный, но совершенно необходимый, так как иначе призывы к выдвижению творческой молодежи в значительной мере останутся только призывами.

Несколько лет назад по инициативе Союза кинематографистов СССР был установлен новый порядок выплаты постановочного вознаграждения основным членам съемочной группы. Все фильмы, законченные производством, могли быть отнесены к одной из четырех групп. Группа оплаты определялась довольно демократичным способом — каждый фильм, законченный производством и принятый Комитетом, выносился на обсуждение представителей общественности, которые входили в так называемую оценочную комиссию. Оценочные комиссии несомненно сыграли на определенном этапе свою положительную роль. Однако такая система оценок, которая принижала роль зрителей, а также роль студий, их руководства и художественных советов, вряд ли могла быть признана абсолютно правильной.

Прежний порядок оценки фильмов, в частности документальных и научно-популярных, стал совершенно неприемлем в связи с расширением прав республиканских комитетов кинематографии и киностудий. В настоящее время разрабатывается новая система определения групп по оплате фильмов, как нам кажется, гораздо более правильная и прогрессивная. Она еще до конца не сформулирована, но принципы ее ясны: это повышение роли и ответственности все тех же художественных советов киностудий как одной и, пожалуй, самой важной инстанции, определяющей идейно-художественные достоинства законченного фильма и вносящей свои предложения по его оценке. Очевидно, будет установлен порядок, в соответствии с которым отнесение фильма к той или иной категории оплаты будет, как правило, производиться на самих студиях и в республиканских комитетах. За союзным комитетом останется лишь утверждение первой группы.

Сейчас разработан новый порядок определения групп оплаты по художественным картинам. При этом главным критерием будет являться успех фильма у зрителей. Однако этот критерий не может быть полностью положен в основу оценки документальных и научно-популярных картин, и не только потому, что по этому виду кинофильмов в стране не ведется точного учета посещаемости их зрителями, но также и потому, что документальные и научно-популярные фильмы, если так можно выразиться, являются продукцией «некоммерческой», которая в ряде случаев себя даже не окупает.

Поэтому при отнесении документальных и научно-популярных фильмов к высшим категориям особенное значение приобретают отзывы зрителей, выступления прессы, общественный резонанс на зональных смотрах, всесоюзных фестивалях и т. п.

За последнее время на заседаниях секций документального и научно-популярного кино и президиума Союза кинематографистов, а также в выступлениях отдельных делегатов на Первом учредительном съезде работников кинематографии СССР справедливо говорилось о том, что многие производственные нормативы, а в ряде случаев и сама организация производственно-творческого процесса на документальных и научно-популярных киностудиях устарели и требуют серьезных изменений.

Улучшение организации и планирования документальных и научно-популярных фильмов, а также более четко и продуманно разработанная система материального поощрения творческих и производственных работников несомненно должны оказать серьезное влияние на повышение идейного и художественного уровня наших документальных и научно-популярных фильмов.

Одним из узких мест в творческой деятельности наших студий является отсутствие достаточного количества полноценных сценариев. Особенно плохо обстоит дело на студиях документальных фильмов.

Было время, когда дискутировался вопрос о том, нужен или нет литературный сценарий для документальных тематических фильмов. Жизнь, творческая практика показали, что нужен.

Теперь часто задается вопрос: какими же должны быть литературные сценарии документальных фильмов?

На этот вопрос можно ответить лишь в самом общем виде. Прежде всего сценарии не должны быть формальными документами для бухгалтерии. Они должны реально помогать режиссеру выразить на экране основную идею фильма, определить общую его композицию, наметить построение отдельных эпизодов картины.

Сценарий не должен и не может быть догматичным, «железным» на все случаи жизни.

Литературный сценарий тематического документального фильма — это прежде всего его идейная основа, образное отражение жизни, рассказ о Человеке. А главное — сценарий должен нести в себе ясную мысль, интересную и значительную.

Сценарий должен также отвечать реальным требованиям кинопроизводства. Это особенно важно, так как при производстве документальных картин режиссер не разрабатывает режиссерского постановочного сценария (плана). Слабость большинства сценариев документальных фильмов объясняется, очевидно, многими причинами. Но одной из них несомненно является то обстоятельство, что, как правило, ни сценаристы, ни режиссеры не имели до последнего времени возможности выехать на места будущих съемок для ознакомления с реальной обстановкой и будущими героями своего фильма. Отсюда в сценариях надуманность ситуаций, нежизненность положений, расхождение замысла с реальной действительностью. В настоящее время авторам сценариев, кинорежиссерам, кинооператорам в необходимых случаях разрешается выезд на места съемок для изучения жизненного материала. Руководителям студии вменяется в обязанность учитывать необходимость расходов по командировкам авторов сценариев при определении размера авторского гонорара.

В течение длительного времени на студиях документальных фильмов возможности для обеспечения полноценного сценарного портфеля были весьма ограниченными. Студии не имели права даже по самым ответственным темам заключать договора одновременно с двумя-тремя авторами, так как в финансовых планах не предусматривались средства на «сценарные отходы». Это часто вынуждало студии продолжать работу с авторами даже в тех случаях, когда в процессе работы уже выяснялась их бесперспективность. Диктовалось это необходимостью спасти сценарный аванс.

В настоящее время предусматривается 10 процентов от сумм на оплату авторского гонорара за сценарий фильма, запущенного в производство, для возмещения расходов, связанных с возможным сценарным браком.

Студиям, как правило, трудно было привлекать высококвалифицированных авторов и к написанию дикторских текстов, так как авторы не были материально заинтересованы в связи с невысокими нормами оплаты этого вида литературной работы. В настоящее время в целях привлечения к работе над дикторскими текстами наиболее талантливых, известных литераторов и журналистов установлено, что потиражное вознаграждение в тех случаях, когда текст отличается своими высокими творческими и литературными достоинствами, может выплачиваться им также и по фильмам, создаваемым без сценариев.

Качество наших документальных и научно-популярных картин значительно снизилось из-за отсутствия постоянной, прочной творческой и производственной связи авторов сценариев со студиями в процессе производства картин. Это был один из самых сложных и трудно регулируемых вопросов. В настоящее время руководителям студии разрешено включать авторов сценариев в состав съемочных групп документальных и научно-популярных фильмов: по полнометражным фильмам на срок до двух месяцев и по короткометражным — до одного месяца с оплатой труда авторов в размере до 150 рублей в месяц.

Для того чтобы творческий состав документальных и научно-популярных студий пополнялся новыми талантливыми режиссерскими силами, директорам киностудий разрешено привлекать к постановке фильмов на договорных началах способных людей из числа выпускников ВГИКа, режиссеров других студий, а также творческих работников смежных искусств. При этом на них распространяются условия оплаты творческого труда, предусмотренные для основных штатных работников киностудий. Это позволит руководителям студий расширить круг режиссеров-постановщиков, ввести своеобразное творческое соревнование и в конечном счете поднять идейно-художественный уровень фильмов.

Подлинным бичом научно-популярных и документальных фильмов является их растянутость. То, что можно рассказать и показать зрителю в одной части, показывается в двух. То, что можно показать в двух частях, показывается в пяти. За объем фильма между его создателями, руководством студии, Комитетом ведется постоянная, не затихающая ни на минуту «битва». И самое обидное и странное в этом то, что авторы, борясь за расширение объема картины, как правило, наносят ей непоправимый урон. Как известно, писать коротко очень трудно. Также трудно делать ясные по мысли, интересные по творческому решению короткие фильмы. Система оплаты творческого труда, а также нормативы, по которым студии рассчитываются за выпущенные фильмы с Главкинопрокатом, нуждаются в серьезном пересмотре и коррективах. Существующий порядок никак не стимулирует создания коротких, лаконичных по своему решению фильмов, хотя все знают, что именно они в первую очередь нужны нашей киносети, а значит, имеют наибольший доступ к зрителям.

В прошлом году Киевская студия кинохроники выпустила короткометражный фильм в двух частях «Люди над облаками»*. Фильм был явно затянут. Понадобилось много времени, чтобы убедить студию и авторов в целесообразности сокращения картины до одной части. Помогло то, что фильм направлялся на один из международных фестивалей. Когда это наконец было сделано, фильм стал по-настоящему интересным и впечатляющим.

Такое же положение было с фильмами «Плотогоны», «Путь в науку» и другими.

Недавно Центральная студия документальных фильмов закончила фильм «Сергей Есенин». Фильм передает влюбленность поэта в русскую природу, в родину. Стихи Есенина в исполнении артиста А. Консовского звучат с экрана проникновенно и взволнованно. Однако при всем этом если бы фильм был короче на одну часть (сейчас в нем 6 частей), он только бы выиграл.

Короткометражный фильм требует от режиссера филигранного мастерства. Да и не только от режиссера. Коротко, динамично построенный сюжет или одночастевый фильм должен быть и снят оператором чрезвычайно точно, продуманно, выразительно. Существующая система оплаты творческого труда режиссеров, операторов и сценаристов, к сожалению, не стимулирует выпуск одночастевых фильмов. Не выгодно это сейчас и студиям, так как большинство продукции проходит по типовой смете, исходящей из оплаты за часть. Вопрос этот серьезный, связанный с экономикой студий, с принципами нынешнего планирования и финансирования производства. Комитет по кинематографии поручил соответствующим управлениям разработать совместно с киностудиями предложения о радикальном изменении системы оплаты творческого труда, исходя из необходимости всячески стимулировать выпуск одночастевых документальных и научно-популярных фильмов.

Со стороны операторов научно-популярного и документального кино приходилось не раз слышать справедливые нарекания в том, что существующие нормативы расхода негативной пленки себя изжили и не обеспечивают при съемке в особо сложных условиях достаточно высокого результата. Лишь одна Центральная студия документальных фильмов имела возможность, да и то в очень ограниченных рамках, предоставлять право кинооператорам на повышенный лимит негатива. Сейчас это положение решительным образом поправлено. Права директоров студий в этом вопросе значительно расширены. Им предоставляется возможность по наиболее сложным съемкам в техническом или творческом отношении, при создании фильмов на особо важные темы, требующие наблюдений, сложного репортажа, устанавливать повышенный лимит расхода пленки, значительно превышающий обычный коэффи-

* Журнал подробно писал о этом фильме в № 5 за 1966 год.

циент. Мы не думаем, что этим правилом директора будут злоупотреблять, и не только потому, что негативная пленка должна расходоваться разумно и экономно, но также и потому, что выделение в распоряжение кинооператора повышенных лимитов пленки наряду с созданием более благоприятных условий для его творческой работы в ряде случаев может привести к обратным результатам — к снижению требований и тщательности при подготовке съемок, к ненужному дублированию кадров и эпизодов, к съемке второстепенного по своему значению материала, который при монтаже не будет использован. В отдельных случаях в связи с новым приказом директор имеет право утвердить лимит расхода негативной пленки в пределах 1:12.

Одним из важных вопросов, от решения которого несомненно зависит качество наших фильмов и журналов, является совершенствование кинематографической техники. Есть все основания ожидать в ближайшее время решительного улучшения кинопленок, которые по своей чувствительности и фотографическим качествам не удовлетворяют операторов, особенно работающих в сложных условиях событийных съемок. Пленочная промышленность решением правительства передана в ведение вновь организованного очень мощного министерства химической промышленности. В этом министерстве создано специальное управление, которое будет ведать вопросами пленочной промышленности.

В настоящее время закончена разработкой и пущена в массовое производство новая узкопленочная отечественная 16-*мм* съемочная камера, которая наряду с профессиональными 35-*мм* автоматическими камерами сможет быть принята на вооружение операторами-хроникерами.

Радикальным образом будут улучшены производственно-технические условия работы в области создания научно-популярных и учебных фильмов в связи с вводом в текущем году в эксплуатацию вновь построенных крупнейших киностудий в Москве и Киеве, оснащенных современной техникой.

Наши научные и инженерно-технические работники заняты в настоящее время разработкой новых типов съемочной, звукозаписывающей, осветительной аппаратуры, отвечающей новейшему международному уровню кинопроизводства.

Выпуск высокочувствительной негативной кинопленки, легкой и бесшумной съемочной аппаратуры, современных репортофонов значительно расширит творческие возможности операторов, работающих на репортаже.

Перечисленными вопросами, конечно, не могут быть исчерпаны все меры, направленные на улучшение организации и планирования производства документальных и научно-популярных фильмов. Комитет по кинематографии продолжает работать над подготовкой новых мероприятий, которые будут способствовать производству кинопроизведений высокого художественного уровня.

Решение многих вопросов потребует времени, значительных усилий государственных органов кинематографии и творческого Союза кинематографистов.

Необходимо самым решительным образом объявить борьбу за качество наших документальных и научно-популярных фильмов и журналов. Назрела необходимость пойти на некоторое сокращение общего количества киножурналов и фильмов, выпускаемых в нашей стране, в интересах поднятия их идейной и художественной значимости.

Перед советской документальной и научно-популярной кинематографией, в особенности в свете решений XXIII съезда КПСС, стоят очень большие и интересные задачи. Их успешное решение зависит и от правильного руководства этой областью искусства, и от активной помощи всей кинематографической общественности, и, главное, от вдохновенного, дружного, подлинно творческого труда коллективов наших студий.

В. ГОЛОВНЯ,
заместитель председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР

ЛЕВ РОШАЛЬ

Алмазы и тень Человека

Авторы фильма «Соната»* поставили перед собой две необычайно сложные и для них, надо думать, увлекательные задачи. Во-первых, решили построить картину в сонатной форме, что уже само по себе неожиданно и для кинематографа ново. Во-вторых, с несомненной смелостью вступили как бы во внутренний спор со знаменитой фразой А. П. Чехова: «...Я верую горячо, страстно... мы увидим все небо в алмазах...» Авторы взяли ее эпиграфом, но не для того, чтобы следовать ей, а для того, чтобы опровергать. И действительно, вроде бы ни к чему сегодня эта романтическая мечта об алмазах в небе, когда они лежат у нас под ногами, в «студеной земле 62-й якутской параллели». В земле, «о которой еще не написали сонат».

Стремление авторов восполнить этот пробел может вызвать только уважение. Суровая якутская земля, люди, которые трудятся на ней в чудовищных климатических условиях, достойны прекрасных творений искусства. В том числе и кинематографических «сонат». С моей же стороны было бы совсем странно, если бы я усмотрел в желании авторов построить фильм в виде сонаты нечто претенциозное. Ибо сравнительно недавно в статье «О жанрах документального кино» я сам говорил о сонатной форме, как об одном из возможных принципов драматургической организации картины. Нет, я вовсе не тешу себя лестной (а из дальнейшего читатель увидит, что, может быть, и не такой уж лестной) мыслью, будто этот фильм явился следствием знакомства его авторов с моими теоретическими рассуждениями. Хотя бы потому, что, когда писалась статья, фильм уже снимался. Возможно, наши мысли — моя и режиссера Ю. Устюжанинова, сценариста В. Скопа, операторов И. Коловского, Н. Саввинова — просто работали в близких направлениях.

Итак, соната!

Авторы полагают, что вступлением к ней могло бы послужить «стремительное, весеннее аллегро на Вилюе, где ставят люди так нужную алмазному краю гидростанцию». Что ж, вполне может быть! Я говорю «может быть», потому что ни людей, ни гидростанции, ни того, как ее ставят, в фильме нет. Правда, бурлящие, грохочущие потоки воды, вздыбившийся Вилюй есть. И не просто Вилюй, а Вилюй по диагонали, и даже Вилюй, вставший «на попа», и, наконец, чуть ли не перевернувшийся Вилюй — разумеется, с помощью кинокамеры. Все же остальное мелькает в калейдоскопическом смешении: бульдозеры, взъерошенная земля, шатающиеся деревья, падающие камни, и среди них несколько маловыразительных портретов людей, которые не успеваешь рассмотреть.

Потом, когда в соответствии с циклическим характером сонаты пойдет несколько более медленная часть, на экране появятся стол архитектора, а затем и он сам — «романтик», работающий при свечах и курящий трубку. В кадре будут красивость натюрморта и некоторая таинственность. Но то ли оттого, что трубочного дыма много, то ли из-за тусклости свечного пламени опять нам не удастся рассмотреть лицо. Над чем думает архитектор, о чем мечтает — все это останется за пределами нашего понимания, хотя диктор скажет: «Романтики зажигают свечи, грустя и мечтая о будущих полярных городах, залитых светом». Но эта фраза ничуть не помогает, скорее путает. Получается, что архитектор зовется романтиком, потому что зажигает свечи. Но зажигает-то он их, наверное, не из романтического порыва, а оттого, что электричества еще нет, гидростанцию не построили. И потом, если романтики мечтают о «городах, залитых светом», то почему же они одновременно «грустят» о них?!

Фильм между тем движется дальше, и после медленной части — снова низвергающиеся потоки

* Сценарист Ю. Скоп. Режиссер Ю. Устюжанинов. Операторы И. Коловский, Н. Саввинов. Восточно-Сибирская студия кинохроники, 1965.

воды и на их фоне маленькая фигурка человека. Это, так сказать, финал «песни о звездах (в кадре сверкающие лучиками бриллианты.—*Л. Р.*), поднятых Человеком (разумеется, с большой буквы! — *Л. Р.*) из земли»*.

Казалось бы, с точки зрения сонатной формы, последовательности чередования темпов (скоро — медленно — скоро) фильм отвечает необходимым условиям. Но уж коли речь зашла о характере построения сонаты, то лучше всего выяснить, что по этому поводу говорят музыковеды. Вот выдержка из книги Т. Поповой «Музыкальные жанры и формы»: «Возникая из контрастного сопоставления различных, нередко противоречивых музыкальных мыслей, музыкальных образов, сонатная форма развертывается на чрезвычайно интенсивном и напряженном драматургическом развитии».

«Из контрастного сопоставления... на чрезвычайно интенсивном и напряженном драматургическом развитии»! — не это ли все-таки главное в сонате?

Что потрясает нас, когда мы слушаем Бетховена? Что потрясло Ленина в «Appassionata»? Чередование темпов? Или, быть может, гигантская борьба страстей, нашедшая свое выражение в «изумительной, нечеловеческой музыке».

А что нас должно потрясти в фильме «Соната»? Бешено сменяющиеся кадры, стремительность монтажа? Но ведь в этом «стремительном весеннем аллегро на Вилюе» искусство быстро идет ко дну. Потому что монтаж, независимо от его темпа и ритма,— это еще вовсе не драматургия, хотя мы довольно часто и весьма неосмотрительно слишком сближаем то и другое. Монтаж лишь одно из средств для выражения драматургического замысла. И уж наверняка не способ показать «неожиданно» и «красиво». Ибо подлинная неожиданность и красота монтажа определяются прежде всего тем, ч т о монтируется. Многие выдающиеся советские кинорежиссеры в 20-е годы занимались перемонтажем западных фильмов. Они оттачивали свою технику, но шедевров не создали, пока не отсняли с в о й материал.

Совершенно очевидно, что кадр, будучи ячейкой монтажа, является вместе с тем и ячейкой драматургии. И если в нем не заложена основа для драматургических связей, то, даже несмотря на всю его внешнюю красивость, он окажется в фильме пустым и пройдет незамеченным. Кинематографическая пластика раскрывает драматургию, но отнюдь не создает ее. Опыт «Сонаты», в которой сделана попытка создать драматургию именно таким образом, чрезвычайно поучителен, и поэтому разговор о ней выходит за рамки чисто рецензионного анализа.

Последнее время идет много споров по поводу того, что определяет развитие документального кинематографа. Одни утверждают — скрытая камера, другие — синхронная съемка. Мне же думается, что подъем общей культуры документального кино сегодня связан как раз с возрастающим вниманием к кинокадру. То есть, иначе говоря, связан с повышенным, не иллюстративным интересом к жизненным явлениям, и прежде всего к поведению, к поступкам человека, которые фиксирует кинокамера. «Глаз» камеры становится все более внимательным, наблюдения — более кропотливыми, длительными, детальными.

Я думаю, что и появление синхронной записи интересно главным образом вовсе не тем, что герои картины теперь сами говорят с экрана. С ее помощью мы получили возможность более внимательно, более подробно рассмотреть говорящего — вот что прекрасно! Ведь аппарат не выключишь, пока герой всего не скажет. Фильм — не радиопередача, не театр у микрофона, здесь важно не только, ч т о говорится, но и к а к говорится, как ведет себя в это время человек. В одном из польских фильмов дирижер, ведущий репетицию симфонического оркестра, в течение всей картины объясняет музыкантам, как нужно сыграть короткую музыкальную фразу. Что он объяснял, понять было почти невозможно, так как он говорил на польском языке. Но как интересно было наблюдать за его жестами, мимикой, за его глазами, в которых отражались все тонкости творческих переживаний и которые «сказали» гораздо больше любых слов! В какой-то момент дирижер вдруг оговорился, что-то спутал и неожиданно произнес ломанно по-русски: «Старость— не радость». По всем редакторским законам этот кусок следовало бы вырезать: к чему нам оговорки! Но режиссер оставил, потому что в ней раскрылся человек. И опять же не в том, что он сказал, а как сказал — как сначала смутился, потом улыбнулся, потом громко рассмеялся, а потом все с той же полусмущенной улыбкой произнес: «Старость — не радость».

Скрытая камера, синхронная съемка, длительность наблюдений позволяют прежде всего необычайно насытить кадр — изначальное звено драматургии фильма.

Уникальный на сегодняшний день опыт М. Ромма в картине «Обыкновенный фашизм» показывает, как важно внимательнейшим образом наблюдать и исторический кадр, снятый когда-то прежде. В традиционном историческом фильме можно

* К слову сказать, с точки зрения правильности русской речи, поднять из земли вообще ничего нельзя. Даже звезды.

было бы и не задерживаться, скажем, на том, как Гинденбург «заблудился» среди войск, выстроившихся в его честь на параде. Достаточно было бы лишь отметить многозначительный факт самого парада. Точно также можно было бы не обращать внимания на то, как Гитлер копается в кошельке, отыскивая монету, как самозабвенно копирует солдафон все жесты фюрера, когда тот берется за лопату на закладке очередного автобана. Но М. Ромм не воссоздавал историю фашизма с помощью киноиллюстраций, а раскрывал его образ, его нравственную или, точнее говоря, безнравственную сущность. Детальнейшее изучение кадра позволило художнику превратить картину о самом обыкновенном фашизме, построенную на обыкновеннейшей фашистской хронике, в необычайное явление искусства. В явление неповторимое, особенное, единственное в своем роде.

Неповторимость, феноменальность — признак всякого подлинного произведения. Даже если оно и облачено в простые, обыденные одежды. Такая неповторимость рождается из богатства жизненных наблюдений. А когда нет этого богатства, то нередко феноменальность начинает превноситься чисто рациональным путем, хотя этот путь иной раз и выдается за акт творческого вдохновения. Тогда-то и появляются неожиданные ракурсы, вроде вставшего «на попа» Вилюя, появляется неосмотрительная бойкость монтажных перебивок. Я уже говорил, что в фильме «Соната» люди показаны невыразительно. Это, видимо, почувствовали сами авторы. И тогда они стали снимать... тени людей. Тени рабочих — на скале, ребятишек — на стене дома. Не правда ли, «красиво» и «неожиданно»?! Эти тени людей становятся символом картины, так ничего и не рассказавшей о самих людях.

Стремление решать лишь какие-то формальные задачи при построении отдельных кадров и всего фильма не позволило его авторам осуществить основной драматургический замысел: показать, как сегодняшний день опровергает старую чеховскую мечту. Может, это произошло и потому, что сама посылка была ложной. Неужели авторы всерьез думают, что Чехов столь утилитарно мечтал о небе, усыпанном драгоценными камешками. Его слова о «небе в алмазах» символически выражали мечту вовсе не о небесном, а о земном благоденствии. О том времени, когда люди наконец отдохнут от жизненных тягот и найдут духовное успокоение, навсегда покончив с человеческой низостью. Вряд ли чеховских героев интересовали алмазы в прямом смысле этого слова. Так что спор, если говорить о формальной стороне его, не состоялся. Но если взглянуть на него по существу, то победителем все же вышел Чехов. Потому что в эту фразу он вложил пафос нравственного обновления. Тот пафос, который при всем внешне будто бы возвышенном и необыкновенном строе «Сонаты» остался за пределами картины. Потому что за ее пределами осталась жизнь человека, его духовные искания, его борьба.

«Соната» — одночастевая картина, но при просмотре кажется утомительной и длинной. А вот другая, тоже десятиминутная, картина — «Тринадцать ласточек» * — удивляет эмоциональной насыщенностью материала при всей его краткости. Она сделана режиссерами М. Каюмовым и Н. Атауллаевой предельно лаконично и просто. Правда, музыка в фильме не слишком выразительна (тут уж «Соната», конечно, в выигрыше — в ней звучат Сибелиус, Лист, Стравинский), есть и малоудачная игровая вставка. И все же...

...Тринадцать человек в 1924 году окончили первую в Узбекистане советскую школу. Через сорок лет они собрались в том же классе, где провели школьную юность. Собрались не все, только часть из них. Не занял своего места за партой Карим Рахимов, он погиб под Сталинградом. Не пришел Юльчи Ташпулатов, доктор наук,— «его новая марка цемента выдержала невероятную нагрузку, а сердце не выдержало». Не пришел поэт Абдулла Беккузин — он еще в молодости застрелился, потому что «не всегда дорога бывает прямой». Нет и Ш. Ризаева, последний роман которого вышел после смерти писателя. Остальные пришли. Бывший учитель тринадцати Кары-Ниязов и его бывший ученик Захидов теперь академики. Другие стали известными писателями, учеными, инженерами, партийными работниками, учителями.

В чем же драматургия фильма?

Да вот в этом самом — в том, как прожили жизнь тринадцать мальчиков и девочек, изображенных на большой фотографии, которая висит в их классе. В рассказе о судьбе каждого из тринадцати. В рассказе очень кратком и вместе с тем необычайно емком.

Драматургия и в той фразе, которую обронил в 1916 году граф Пален, утверждая, что для охвата Туркестана грамотой необходимо 4600 лет! В столкновении этой фразы с реальной действительностью, отдаленной от 1916 года всего полустолетием.

И даже в столкновении этой действительности с мечтой большевиков Ферганы, писавших

* Сценарий Г. Димова. Режиссеры М. Каюмов, Н. Атауллаева. Операторы Д. Салимов, Т. Рузиев, Т. Надыров. Студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов Узбекистана, 1965.

в своей газете: «Мы знаем, это фантазия, но пусть эти тринадцать станут тринадцатью тысячами». Теперь в Узбекистане два миллиона четыреста тринадцать тысяч школьников.

Мне могут возразить: позвольте, но причем здесь драматургия? Это же просто жизнь, удачно найденный случай.

Именно об этом я и веду речь. О том, что драматургия — это жизнь, а не плод досужих умствований. Что в жизни необходимо искать «удачные случаи», а не снимать все, что эффектно смотрится.

В том и состоит искусство документального кино, чтобы найти такой «случай». И, конечно, хорошо снять его. Не пропустить в нем главного: того, как один академик подшучивает над другим, демонстрируя его далеко не буйную шевелюру, и того трепетного волнения, которое охватило только что весело шутивших людей, когда они вошли в класс, и тех слез в жгуче-черных глазах Мохиры Рахматуллаевой, когда вспоминали погибших.

Фильм прост, но в нем нет упрощенности. Картина подтверждает то, о чем я говорил выше. Она сделана с привлечением всех современных средств — есть и скрытая камера и синхронная съемка. Но и то и другое служит одному: более внимательному и глубокому взгляду на человека. Синхронная фонограмма мягко, ненавязчиво создает настроение: кто-то пошутил, все рассмеялись, потом умолкли, задумались. Зритель следит не за их словами — они говорят на узбекском языке,— а за их поведением.

Никто не станет отрицать наличия всеобщих законов в искусстве, но их, слава богу, совсем не много. А мы очень часто спешим даже самое незначительное открытие, органически вошедшее в то или иное произведение, возвести во всеобщий закон. Если в каком-то фильме удачным получился кадр, снятый по диагонали, то нельзя ли все снимать таким же образом? Если где-то обошлись без диктора, то не следует ли всем обходиться без него? А вот в этот фильм дикторский текст входит органично, хотя он порой несколько суховат, информационен.

Совершенно очевидно, что и дикторского текста, и синхронных съемок, и скрытой камеры, и всего остального в каждом фильме, если это, разумеется, необходимо, нужно ровно столько, сколько нужно. Не больше — не меньше! Вот это, пожалуй, один из немногих действительно всеобщих законов.

Фильм «Тринадцать ласточек» сделан в соответствии с этим законом. В отличие от «Сонаты» в нем нет сказочно сверкающих алмазов. Но в нем есть люди, неповторимые судьбы, в которых отразилось время. После знакомства с этими людьми начинаешь думать, что, может быть, не так уж и устарел Чехов с его горячей верой: «мы увидим все небо в алмазах».

Л. ВЛАДИМИРОВ

Двуликий атом

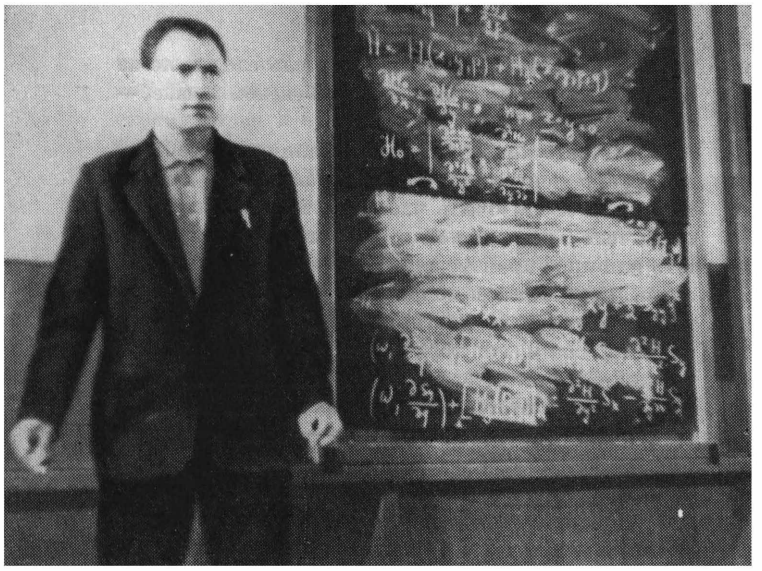
Человек — и атом... Прямо на наших глазах, в седьмом десятилетии века, бурно пошел интереснейший процесс — синтез науки и искусства. Громко заявила о себе невиданная раньше научно-художественная литература. Все больше становится фильмов, в которых наука — не просто тема, не игровой фон, но самая суть, главный предмет искусства.

Цепную реакцию синтеза вызвала, конечно, наука, и вызвала не какой-либо декларацией, а самим ходом своего развития, своим теперешним местом в жизни.

Тем сложнее становится задача художника, размышляющего о современной науке. Ему заранее уготована гигантская аудитория — особенно если речь идет о кино. От него ждут и общепонятной информации (ее пока очень не хватает), и ответов на «проклятые» вопросы, и чуть ли не пророчества. А отказываться от подобных задач художники не имеют права: современная наука ставит сложнейшие нравственные проблемы вплоть до самой насущной и грозной — быть или не быть человечеству.

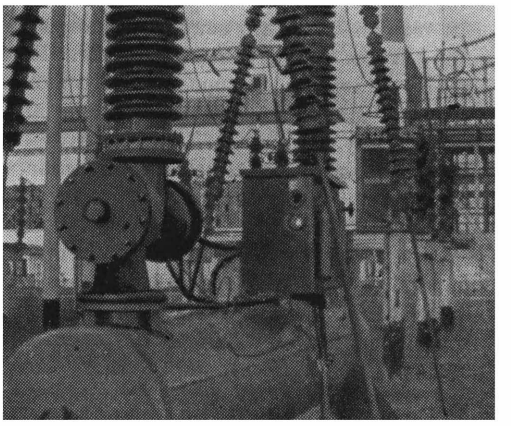
К фильму «Человек и атом»* можно подходить с высокими мерками. Авторы фильма апеллируют и к чувствам, и к мыслям зрителя. Они сделали серьезную и человечную картину, во имя

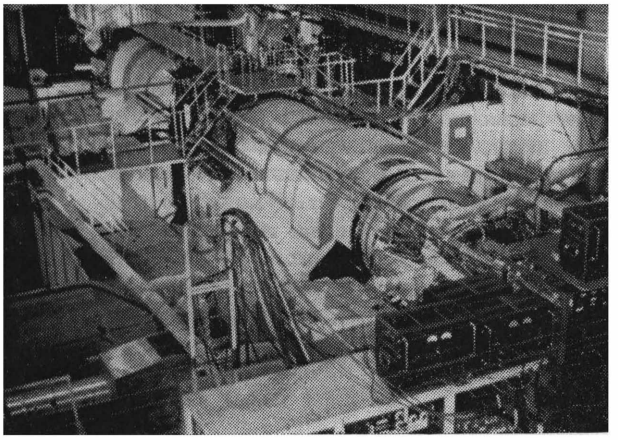
* Сценарий Г. Остроумова. Режиссер К. Домбровский. Операторы А. Клементьев, С. Арцеулова, П. Уточкин, Э. Эзов. Художник Ю. Соостер. Редактор Г. Фрадкин. «Моснаучфильм», 1965.



«Человек и атом»

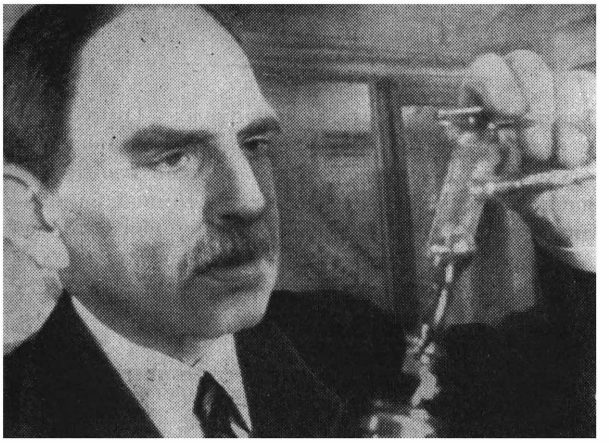
Кадры из фильма





Бруно Понтекорво рассказывает об исследованиях Энрико Ферми

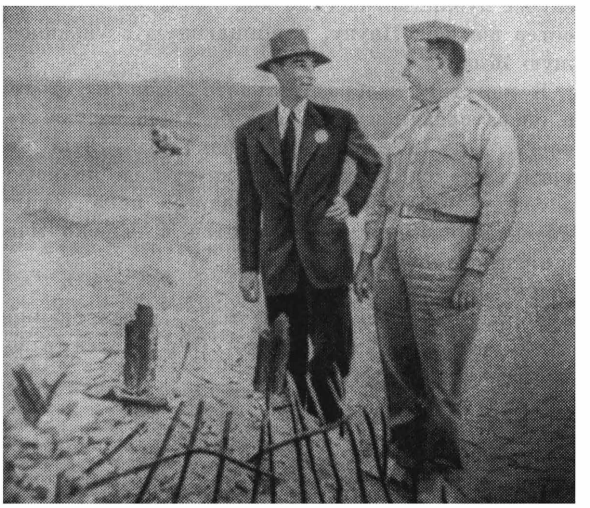
Выступает Жолио Кюри



Эрнест Резерфорд

Нильс Бор

Роберт Оппенгеймер (слева) на месте опытного взрыва атомной бомбы



главного отказались от всех «развлекательных» моментов вроде танца Элвиса Пресли или реклам «противоатомного» белья (все это было в первом варианте сценария). Экран говорит с вами сдержанно и очень напряженно. Смотрите — вот кювета Беккереля с неожиданно почерневшей пластинкой. Тишина и благородная бедность полутемной лаборатории. Теперь вот это — отвратительно клубящийся ядерный гриб, раковая опухоль планеты. Смотрите. Сопоставляйте. Думайте. Думайте о том, как быстро одно превратилось в другое. И п о ч е м у превратилось. Думайте, как избавить планету от атомного безумия.

Временами фильм беспощаден. Нечеловеческие, выворачивающие душу кадры Хиросимы с черными от гари, трясущимися детьми. С обезумевшими женщинами и стариками, которые — мы знаем — скоро умрут жуткой смертью.

Что ж, может быть, авторы перегнули палку, заставив нас, ни в чем таком не виноватых, пережить этот ужас? Пожалуй, нет, ничего они не перегнули. Показали правду. И правду, самую кошмарную, люди должны знать. Ибо только правдивая, «неприглаженная» история способна влиять на современность.

Кроме того, не забудем: тротиловый эквивалент хиросимской бомбы равнялся двадцати тысячам тонн, двадцати килотоннам. А у нынешних супербомб счет идет уже на мегатонны, на миллионы тонн условной взрывчатки. Соответственно растут и грозные спутники ударной волны — излучение, проникающая радиация, заражение местности... Так что Хиросима, в ее тогдашних масштабах, повториться уже не может. И чем больше людей на земле будут з н а т ь об этом, тем лучше для дела мира.

Идут годы, и параллельно с развитием ядерного оружия ширится совсем иное — мирное, благородное использование энергии атома. Специалисты расходятся в оценках оставшихся на Земле запасов угля и нефти, но в принципе ясно всем, что не через двести лет, так через четыреста природное топливо кончится. Что тогда?

Ученые-атомщики снимают драматичность этого вопроса своим уверенным оптимизмом. В земной коре, говорят они, хранится около 25 миллионов тонн урана и еще миллион тонн элемента тория. Это в десять раз больше всех остальных энергетических запасов планеты. А ведь атомные электростанции строятся уже сегодня — первая из них пущена в Советском Союзе 27 июня 1954 года. Так что на доброе тысячелетие вперед вопрос решен. Что до более далекого будущего, то и об этом заботятся люди науки. В лабораториях всего мира идут исследования дейтериевой

плазмы, и мало кто сомневается, что термоядерная реакция, гремящая ныне в водородных бомбах, станет управляемой. Это означает: мы сможем получать энергию из воды, причем в совершенно баснословных количествах. Вот какое будущее открывает тот же атом, ибо он не «зол» и не «добр» — он лишь объективно существует и способен давать энергию. Остальное — дело людей, наше с вами дело...

В фильме «Человек и атом» все это есть. Мы видим и ядерную электростанцию, и лучевую терапию, и исследования плазмы. Но эти мирные и очень важные кадры, к сожалению, менее ярки, хотя занимают немало дорогого кинематографического времени. Конечно, есть тому оправдание — меньшая драматичность ситуации, необходимость подробных объяснений. Но авторы фильма, я полагаю, настолько серьезные художники, что не нуждаются в снисходительных оценках. Им следовало бы и здесь, в мирных кадрах, поискать более острый и более выразительный кинематографический язык.

Был, к примеру, в сценарии такой образный ход — на экране возникал двуликий Янус с Ликом ужаса и Ликом мира. Последний багровел, темнел, исчезал при вспышках атомных взрывов. Всего лишь намек, но сильный и точный. В фильме его нет — авторы, видимо, убоялись «примитива». Все это, мол, уже было, лежит на поверхности. Трудно судить, как оно выглядело бы в фильме, да и не об этом Янусе речь — хочется лишь подчеркнуть, что надо было упорнее искать образы, приемы подачи. Ведь нашли же создатели фильма замечательный прием для рассказа об исследованиях Энрико Ферми. Перед нами удивительно непринужденный, совсем не «экранный» академик Бруно Понтекорво. С характерной для него жестикуляцией, с милым акцентом он вспоминает, как работал с Ферми, и заодно прекрасно объясняет, почему необходимо замедлять нейтроны в ядерных реакциях.

Вообще как только на экране появляются ученые, интерес зрителя резко обостряется. В этом смысле фильм чрезвычайно ценен. Живые Эйнштейн, Бор, Иоффе, Курчатов — что может быть интереснее! Как правило, они «выпускаются» не для иллюстрации той или иной авторской мысли, а входят естественно, со своими делами, иногда с синхронно записанной речью.

Показан «в деле» и Роберт Оппенгеймер — отец атомной бомбы, как нарекли его в Америке. Здесь авторы прибегают к монтажу — искусному и весьма достоверному. Пишущая машинка выстукивает текст печально знаменитых требований Оппенгеймера к объекту атомной бомбардировки, и в перебивку с этим, под громкий и зловещий стук машинки, мы видим улочки Хиросимы — такие, какими они были до 6 августа 1945 года. Потом эта ужасающая дробь обрывается, и несколько мгновений экран скорбно и потрясенно молчит, оставляя вас наедине с вашими мыслями...

Содержание фильма «Человек и атом» много шире того, что удалось здесь упомянуть. А метраж картины более чем скромный — она длится меньше часа. Легко понять, насколько насыщен информацией этот короткий фильм. Но трудно определить его жанр. Мне кажется, перед нами отличный пример художественной кинопублицистики.

«Человек и атом» привлекает еще одной чисто художественной стороной —я имею в виду изобразительное решение фильма. Заслуга в этом принадлежит талантливому и удивительно своеобразному художнику Ю. Соостеру. Этого молодого мастера можно поставить вровень с режиссером фильма — и никакого ущемления «прав» постановщика при этом не будет.

Картина у Соостера получилась яркой — он любит цветовой контраст. В то же время она нигде не кажется пестрой — в этом вкус художника. Наконец, многие кадры целиком сделаны Ю. Соостером, и это, представьте себе, тоже публицистика! Скажем, так: формулы, формулы, они наплывают, перепутываются — и вдруг из этих символов науки образуется мягкий штриховой рисунок матери с младенцем. Право, о синтезе науки и искусства точней не скажешь, хотя в данном-то случае публицистический ход был иной — Ю. Соостер показал Науку, защищающую и украшающую Жизнь.

В понятие изобразительного решения входит и операторская работа, она большей частью хороша. Есть и находки экстракласса — это, например, камера, летящая по кругу над синхрофазотроном. Все быстрее, быстрее, пока секции магнита-исполина не сливаются в бешено мчащийся размытый кадр.

Что ж в итоге?

Фильм «Человек и атом» — взволнованное слово честных и умных людей. Оно, уверен, отзовется в сердцах миллионов.

Л. ЯВИЧ

Мир в капиллярах

Экран светит тонкими нитями стеклянного дождя. Человеческому глазу трудно уловить истинные размеры прозрачных трубочек. Они ведь не толще волоса. Нет, много тоньше. Такие тонкие, что в их канале не могут поместиться рядом два микроскопических организма, две бактерии. Только одна.

И вот эту одну человек «загоняет» в стеклянный коридор шириною в малую долю миллиметра. Как овцу, через узкий проход в отдельный загон.

Это чудо. Чудо науки, техники, и совершили его профессор Борис Васильевич Перфильев и биолог Дина Руфимовна Габе, лауреаты Ленинской премии.

Много настойчивости, терпения и профессионального умения потребовалось режиссеру Марии Клигман, чтобы смелый и виртуозный эксперимент ученых перенести на экран в фильме «Мир открывается в капиллярах»*.

А ведь экран показал только начало пути исследователей. Первый опыт создания ультрамикроскопического сосуда — «колыбели» исследуемого микроорганизма. Перед нами — всего лишь преддверие открытия.

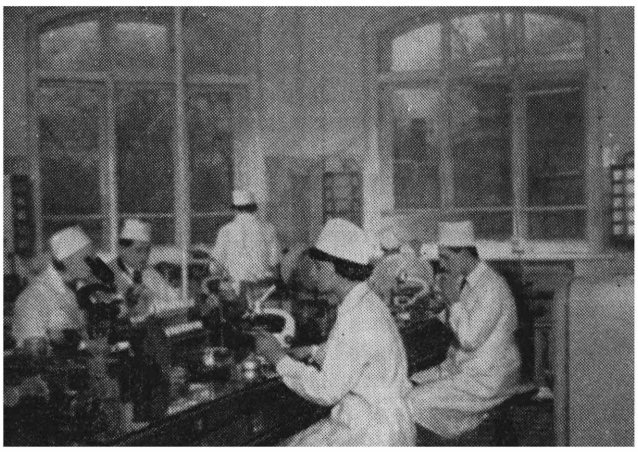
С помощью ловчего снаряда микроизолятора — так назвали свое изобретение Перфильев и Габе — стало возможным изучить новый вид бактерий, о которых до сих пор никто не знал,— микробов, «творящих» руду.

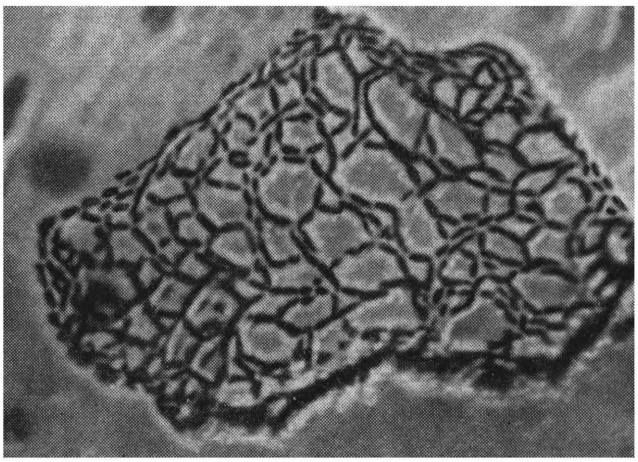
Вот они, увеличенные в десятки тысяч раз одиночные микроорганизмы, пойманные в ловушку и переведенные в большой сосуд. Там они дают многочисленное «потомство» и начинают откладывать... железную и марганцевую руду. Да, да, бактерии участвуют в рудообразовании.

Увеличенный во много раз тончайший эксперимент живет, развивается на наших глазах. А мысль вопрошает... Как же кинематографистам удалось зафиксировать сокровенное, скрытое от глаз? Чтобы показать «загон» для одной бактерии или многоэтажное «жилище» для многих микроорганизмов, нужно отлично, виртуозно владеть микро- и макросъемкой. Именно эти виды съемок дают возможность разглядеть колоний бактерий, расселившихся на каждой полочке воздвигнутого учеными дома.

Картина знакомит нас и с предысторией изобретения. Работа начата тридцать лет назад. Именно тогда еще совсем молодой ученый Борис Перфильев обратил внимание на особенности речного ила. Очень скоро он убедился, что так просто, «голыми руками» ничего не добьешься. Структура речного ила связана целой системой подыльных туннелей, и любое вмешательство извне неизменно разрушает созданную природой мудрую лабораторию. Вот тогда-то и приходит к ученому

«Мир открывается в капиллярах»





* Авторы сценария И. Каракоз, Л. Мархачев. Режиссер М. Клигман. Оператор Д. Леонов-Никитин. Композитор В. Соколов. Редактор К. Кирнарский. «Леннаучфильм», 1965.

мысль самому сконструировать капилляр, создать искусственные жилища для микроорганизмов.

Фильм переносит нас в стеклодувную мастерскую, где не сразу и не вдруг родилась нужная конструкция. Стеклодувы могли предложить ученому лишь капилляр круглого сечения. Однако изучать бактерии можно только в «домике» с плоскими стенками, теми, что не дают отсветов. Мы видим, как шаг за шагом улучшалась конструкция, приближаясь к намеченному ученым идеалу.

В фильме хорошо «работает» музыка.

Вот из пылающего жерла печи рождается тончайшая стеклянная трубочка — уникальный капилляр небывалого ранее квадратного сечения канала. А в это время в музыке тонко звенит, поет стекло, переливается, колеблется филигранная мелодия.

Другой характер музыки, более спокойный, ритмичный, в тех сценах, которые вводят нас в удивительный мир естественных подземных капилляров, пронизывающих пласты ила. Здесь, кстати, проявилось высокое мастерство мультипликатора: почти стереоскопичны разветвленные каналы, подобные «рекам» и «озерам», на берегах которых расселились микроорганизмы.

В этом маленьком фильме (2 части) успешно использован цвет.

При всей своей научной строгости и точности картина «Мир открывается в капиллярах» не холодна, не бесстрастна. В ней есть теплота и лиричность, чувствуются какие-то личные симпатии кинематографистов к персонажам — ученым. Поэтично показан Васильевский остров в Ленинграде, тихая Зверинская улица и старинный дом на ней, квартира Перфильева и Габе, за тридцать лет превратившаяся в лабораторию. Каждый день входит в этот дом почтальон и приносит десятки писем со всех концов света. Многим нужно посоветоваться с учеными. Научные учреждения нашей страны и всего мира задают разнообразнейшие, подчас диковинные вопросы. Например, «сколько микроорганизмов может поместиться в кишечнике пчелы»... Маги и волшебники с Васильевского острова, создавшие необыкновенное оружие охоты за микробами, готовы ответить и на этот вопрос. Счетный капилляр конструкции Перфильева и Габе может дать любую аналогичную справку.

Думая об этом удачном в общем фильме, жалеешь только об одном. Пока Перфильев ищет пути к созданию специального капилляра с квадратным сечением, зритель с интересом сопутствует исследователям. А вот дальнейшие поиски ученых перестают быть элементами драматургии и только иллюстрируют результаты. Здесь нет развития мысли, а есть только констатация достижений. Это досадное упущение авторов интересного фильма.

Р. ГРИГОРЬЕВ

Репортаж года

Эта картина, думается мне, вобрала в себя и убедительно утверждает то наиболее положительное, что есть, что развивается в нашей документальной кинематографии: ее новое качество, рождающееся в борьбе со штампами, поверхностной информационностью, тематическим универсализмом, постановочностью и языковой бедностью.

Увы, многое из перечисленного еще «украшает» наши документальные фильмы, мешая им подняться до высоты подлинного искусства.

Картина же «Репортаж года»* проникнута авторской индивидуальностью, правдивым наблюдением жизни, отмечена свежестью приемов, способствующих художественной образности и эмоциональности. Все здесь от сердца, все спорит с ремесленничеством.

Фильм сделан не потому, что была такая рубрика в плане студии, не потому, что его «поручили», а потому, что он просто не мог быть не сделан теми, кем он создан, авторы были полны беспокойства, желаний, замыслов. Веление сердца и тематическая рубрика в плане слились.

Через всю картину проходит ощущение движения, стремительности времени, непрестанно несущего что-то новое, изменяющее жизнь. «Время!» — это слово несколько раз произносит диктор, но произносит так и в том самом месте, что понятие времени помогает передать движение

* Авторы сценария И. Зиедонис, Г. Франк. Режиссер А. Фрейманис. Оператор И. Селецкис. Композитор Л. Гедравичус. Звукооператор А. Вишневскис. Рижская студия, 1965.

«Репортаж года»

авторской мысли, держит, ведет драматургическую нить фильма, составляет его философию.

Следуя этому хорошему примеру, я хочу, чтобы и в моих заметках о фильме «Репортаж года» была тоже «драматургическая нить», связанная в данном случае с понятием талант.

Да, секрет успеха картины прежде всего в том, что ее делали талантливые люди. Как редко применяет критика это понятие к создателям документального кино, наивно полагая порой, что материал самой жизни определяет качество произведения. Но это оказывает документалистам медвежью услугу. Их как бы освобождают от необходимости проявления таланта. И нас часто такая точка зрения начинает устраивать. Мы привыкаем: раз хвалят показанную нами жизнь — значит хвалят нас, наше мастерство. Но авторам картины «Репортаж года» хочется воздать должное именно за талант, за свежий, правдивый, своеобразный показ жизни. Все это проявилось уже в самом замысле сценаристов И. Зиедониса и Г. Франка.

Внешне фильм бессюжетен, сцепление эпизодов выглядит на первый взгляд случайным. В нем нет так называемого «приема», плавно соединяющего все эпизоды. Сюжет фильма как бы скрыт от глаза, но он есть, он ведет фильм. Представленные в фильме жизненные события связаны между собой ни на минуту не покидающим меня, зрителя, острым ощущением движущегося времени. Начинается фильм тиканием часов в старинном замке, а заканчивается раскачивающимися в ритме маятника качелями с детьми на берегу моря.

За репортажем года встают в фильме десятилетия, даже века. Когда-то для этого замка латышские крепостные таскали камни на спинах... В эти ворота въезжали графы и бароны... На стенах белого зала вырезали свои имена наполеоновские драгуны и гитлеровские солдаты. А сегодня здесь празднуют свое совершеннолетие парни и девушки трех колхозов.

Потом мы видим в другом колхозе другое торжество: восемь трактористов уходят на военную службу. И вместе с ними за столом — Готфрид Элиньш, матрос с крейсера «Аврора», один из героев незабываемых дней революции, один из красных латышских стрелков, чье дело продолжают эти восемь парней. Время!

Танцует молодежь, танцуют призывники, юные, еще даже без пушка на губах. Вслух размышляет рассказчик:

— Уходят мальчишки, вернутся мужчины, и будут свадьбы.

Всего несколько слов, только маленький эпизод, но он опять дает остро почувствовать бег времени...

И дело здесь не просто в дикторском тексте. Текст выразителен, лаконичен, умен, но он, к счастью, лишь дополняет, а не заменяет изображение. Создатели фильма исходят из той простой, часто игнорируемой нами истины, что в об-

разной публицистике главное и есть сам образ, изображение, а не рассказ диктора. Но образ этот может быть создан, передан, схвачен только в том случае, если кинопублицист, независимо от того, кто он — сценарист, режиссер или оператор,— целиком рассчитывает, ориентируется на язык своего вида искусства и если он, и это самое основное, мастерски владеет этим языком.

Вот постановочность, например, возникает тогда, когда режиссер и оператор не умеют репортажно наблюдать жизнь, а штампы — когда не видят свежих деталей, а информационность — когда не умеют передать внутреннее содержание, смысл факта. Все это и есть бедность языка, которая в конце концов связана и с идейной узостью произведения, ибо самые высокие идеи тускнеют, если язык художника беден.

Я так подробно говорю сейчас об этих, казалось бы, элементарных и ясных всем нам вещах, потому что в этом, на мой взгляд, и заключается главное бедствие нашей кинопублицистики, и ее драматургов, и ее (в меньшей степени) операторов, и ее (в большей степени) режиссуры — мы не владеем техникой своего дела. «Нужно знать технику творчества...— подчеркивал М. Горький.— Можно много видеть, читать, можно кое-что вообразить, но чтобы сделать — необходимо уметь, а умение дается только изучением техники». Как бы продолжая эту мысль, В. Я. Брюсов писал: «...вполне выразить свое дарование, в полноте высказать свою душу поэта может лишь тот, кто в совершенстве владеет техникой своего искусства. При знании технических законов своего ремесла поэт становится действительным господином своего языка».

Пусть не возгордятся сценаристы, о которых я уже упоминал, режиссер Айварс Фрейманис, оператор Иварс Селецкис, композитор Людгардас Гедравичус, звукооператор Альфредс Вишневскис, диктор Борис Подпиекс: в их работе над фильмом «Репортаж года», несмотря на их молодость и несмотря на то, что в фильме есть и недостатки, каждый из них предстает именно как господин своего языка. Они стремятся неустанно овладевать техникой своего искусства. А это непременное условие развития таланта. Вот в чем «секрет» «Репортажа года».

Важнейший элемент техники искусства кинодокументалистов — умение увидеть, найти, «взять» деталь. В публицистике деталь, пожалуй, основа художественного образа. Картина «Репортаж года» полна деталями яркими, объемными, о многом говорящими.

И прежде всего, смотря картину, думаешь о национальном лице республики, национальной культуре, обычаях. Ведь интернациональному, общесоветскому не противоречит национальное. Вместе это составляет твердейший сплав.

Вот латыш, бывший моряк, один из героев легендарного крейсера «Аврора», в колхозе на проводах призывников в армию. А колхоз называется «Красный стрелок». Так благодаря лишь штриху возникает в картине тема революционных традиций латышского народа, его кровной связи с революцией, с залпом «Авроры». Это не плакатная декларация близости к революции, это гордое свидетельство того, что латыши делали революцию своими руками, вместе с русскими братьями. А теперь вместе с ними в большом советском братстве они творят новую жизнь: среди строителей Плявиньской ГЭС люди с Днепра, с Волги, с Енисея. И если в Латвии есть целые династии животноводов, рыбаков, радиостроителей, то теперь возникают и династии гидростроителей. Снова великая образная сила детали: в грохоте падающих бетонных глыб, перекрывающих реку, мы видим здесь же ребенка, спящего на руках матери: сын строителя. Династия!

Вот День рыбака, когда соревнуются в быстроте нанизывания салаки, починки сетей, вязания узлов,— это сама Латвия. Или традиционный водный слалом в дни таяния снега, когда становятся бурными латвийские реки и надо пройти двенадцать опасных ворот в резиновой лодке. В соревновании участвуют и студенты и сам ректор сельскохозяйственной академии, пожилой человек. Мы давно уже знаем, латыши — мужественные, смелые люди. Но этот штрих дополняет наше представление о них.

Фильм живет, искрится, потому что режиссер и оператор наблюдают обыкновенную жизнь, народные обычаи, новь, возникающую на латышской земле. Весна, аисты, лужайка на фоне колхозной фермы, девушки гонятся за парнем-зоотехником и окатывают его водой. Потом молодежь обливает водой «москвич» и его пассажира, председателя колхоза, и всех вокруг, и всем весело — это делается в первый пастбищный день, «чтобы летом не дремали».

Так в труде, в стройке, в буднях работы и отдыха, в разнообразных картинах народной жизни раскрывается сегодняшний день республики. Мы все это не только видим, но и слышим. Ибо авторы фильма наблюдают жизнь одновременно и «глазом» и, если можно так сказать, «ухом».

Латвийские документалисты, пожалуй, наиболее активны в преодолении «немоты» нашего документального кино, которое, считаясь звуковым, в то же время не шло дальше всеядного грохочущего оркестра.

Кадры из фильма «Репортаж года»

«Репортаж года»

«Звук — также важная составная часть киноизображения, ибо придает ему второе измерение, воссоздавая ту окружающую людей и вещи среду, которую мы воспринимаем в реальной жизни» — это положение, так точно сформулированное Марселем Мартеном в книге «Язык кино», очень талантливо утверждают авторы «Репортажа года». Как человек не может жить без воздуха, так изображение куска жизни, запечатленного оператором фильма, не может жить без звукового изображения этой жизни, запечатленного и воссозданного звукооператором и композитором.

Шум толпы, водопада, грохот стройки, крик чайки, гудение самолета, стук клюва аиста, говор улицы и слова одного человека, тишина моря, шорох дождевых капель, веселый смех, плач, сирена корабля, фанфары и рыбацкая песня — без всего этого просто не было бы картины. И это не звуко-репортажная иллюстрация изображения. Нет, все это соединено в единую звуко-музыкальную симфонию, написанную композитором Л. Гедравичусом, в которой его мелодии сливаются с мелодиями, голосами самой жизни, образуя новое качество, новую музыку. Она пронизывает всю эмоциональную ткань фильма.

С особенным волнением ощущаешь это в завершающем эпизоде картины. Торжества в честь 25-летия республики. Народное шествие к Риге. Много тысяч певцов. Разносится над республикой, несется над землей песня. И вплетается в нее шум самолета. В аэропорту спускаются по трапу люди, те, кто в разные времена утратил родину: одни уехали в поисках счастья в годы буржуазной Латвии, других разлучила война.

Встреча с родными, рыдания, объятия, и звучит песня. Она далеко слышна, и тем, кто не забыл ее, хочется побыть с ней хотя бы в праздник.

А потом снова шумит самолет и плачет женщина, теперь уже прощаясь с родиной. Эмигранты уходят к самолету, а песня родины звучит все радостнее и торжественнее. Живет, здравствует, созидает Советская Латвия.

С большим умением осуществлены параллельный монтаж эпизодов, столкновение разных по настроению кадров, сочетание музыки, песни и шумов.

Здесь в полной мере сказался талант и А. Фрейманиса, и Л. Гедравичуса, и звукооператора А. Вишневскиса.

Смотришь картину и в ходе просмотра все лучше узнаешь народ братской Латвии, сближаешься с его жизнью, радуешься его успехам, хотя понимаешь, что о многом тебе и не рассказали, о многих сторонах жизни ты так и не узнал.

Авторы и не стремились все рассказать о своей республике, это ведь и невозможно в одном фильме. Однако они смогли передать теплоту ее сердца. Зритель полюбил эту землю и живущих на ней людей — значит фильм достиг своей цели. Несмотря на то, что не все в нем совершенно, есть и свои слабости, досадные просчеты. О них тоже хочется сказать авторам.

Вот, например, эпизод празднования совершеннолетия в замке. В его кадрах проскальзывают некоторая искусственность, скованность, лишившая оператора Иварса Селецкиса обычной для него свободы ви́дения, когда в мгновениях съемки рождаются «несделанность» композиции, живые штрихи, черточки. Есть, я бы сказал, шаблонность в том, как рассказано о Даугавпилском комбинате и о «спидолах» завода ВЭФ, хотя это и оживлено якутскими вставками. Здесь и сценаристы, и режиссер, и оператор недоработали. Им изменило стремление к свежести и новизне. Наверное, этим и объясняется то, что тема рабочего класса, индустриальной Латвии звучит в «Репортаже года» менее выразительно.

Есть и попытки механического текстового перехода к эпизодам, например от выставки племенного скота к соревнованиям гоккартистов: «порода латвийской бурой создавалась десятилетиями, а мальчишки не хотят ждать десятилетия, им не терпится сразу показать себя, вот и скрещивают коляску с мотоциклом — получается гоккарт». Или переход от водного слалома к осушению болот: «Да, вода приносит много радостей, но она приносит и много бед». Есть и другие эпизоды ниже уровня фильма — в целом очень талантливого, творческого, самобытного.

Виталий ГЕВИКСМАН,
композитор

Звучащие кадры

Высокий профессионализм, взыскательность, чувство нового, понимание современных задач советского кинематографа в сочетании с большим музыкальным вкусом — вот основное, чем отличается музыкально-звуковой ряд в фильмах Рижской киностудии (музыкальный редактор Н. Золотонос).

Начну с технических нововведений, которые способствовали расширению творческих возможностей звукооператоров и композиторов.

В Риге, например, впервые в стране была разработана система синхронизации изображения с узкой магнитной лентой (6,25 *мм*). Это открыло громадные возможности для использования новой музыки и ее монтажа. Рижане сконструировали оригинальное устройство для озвучания фильмов оркестром без экрана. Сигналы для дирижера подаются специальным аппаратом, укрепленным на дирижерском пульте, где протягивается на малой скорости лента, на которой заблаговременно видны наступающие акценты и музыкальные переходы. Это устройство дает возможность осуществлять переходы в музыке, не комкая и не растягивая музыкальный рисунок.

Здесь же давно применяется панорамный микшер для монтажа фонограмм в шахматном порядке: при выводе из строя одной фонограммы автоматически равномерно вводится другая. Остается лишь удивляться, почему на других киностудиях не внедряются эти нехитрые, но безусловно необходимые новшества. В Риге же впервые была осуществлена на практике давно назревшая необходимость слияния профессий композитора, музыканта и звукооператора. Не первый год музоформитель Рижской студии А. Гуткин наряду с музыкой монтирует шумы, сам выполняет сквозной монтаж и перезапись фонограмм к фильмам. Отличные результаты этого метода не замедлили сказаться в фильме «Руки и сердце» (режиссер А. Бренч, 1965), журнале «Максла» № 4 (режиссер Г. Пиесис, 1965) и другие.

И, может быть, поэтому именно в Риге нашел свое призвание молодой композитор и звукорежиссер Людгардас Гедравичус.

Стихия Гедравичуса — слияние музыки и немузыкальных шумов, шумомузыка. Гедравичус не является ее первооткрывателем. Давно известны эксперименты двух французских композиторов Анри и Шефера («Астрология», «Там-тамы», «Симфония для одного человека» и другие). Мы видели зарубежные фильмы «Привидения в замке Шпессарт» и «Леонардо да Винчи», где фонограммы выполнены на «предметной» (будем ее так называть условно) музыке. В советском кинематографе также звучали изредка подобного рода построения. Композитор М. Меерович вместе со звукооператором Г. Мартынюком очень уместно использовали «предметную» музыку в фильме «Случай с художником» (режиссер Г. Козлов, «Союзмультфильм», 1963). Автор этих строк в содружестве со звукооператором Б. Фильчиковым применил «предметную» музыку в мультфильме «Баранкин, будь человеком» (режиссер А. Снежко-Блоцкая, 1964). Интересна в этом плане и работа композитора А. Зацепина со звукооператором В. Бабушкиным в фильме «Операция «Ы» («Мосфильм», 1965) и другие. Однако эти попытки до сего времени были весьма робкими. Это, так сказать, «документальная» музыка — ее извлекают не из традиционных музыкальных инструментов, а из предметов, окружающих нас в обычной жизни.

Мешало здесь то, что, как правило, композитор не в состоянии был преодолеть технические трудности и вынужден был подробно разъяснять звукооператору, какой конечный результат он хотел бы получить. В лице Людгардаса Гедравичуса мы имеем счастливое совпадение этих двух профессий: композитору Гедравичусу легко объяснить звукооператору Гедравичусу, что он хочет. В этом, собственно говоря, залог его успеха. Стаж в кинематографе у Гедравичуса небольшой, но сделал он уже много: полнометражный фильм «Репортаж года», короткометражные «Память земли», «Квадраты солнца», «Бумеранг» и др.

Его работа в творческом коллективе начинается с момента зарождения фильма и заканчивается его озвучанием. Совместно с режиссером он продумывает звуковое решение каждого кадра, участвует в монтаже и затем кропотливо по крупицам собирает элементы будущего звука, обрабатывает их, склеивает, перезаписывает, транспонирует, еще раз перезаписывает, и, наконец, с нескольких каналов начинает прослушиваться будущая звуковая гамма кадра. И так кадр за кадром, эпизод за эпизодом, недели, месяцы работы...

Хочется подробно остановиться на наиболее крупной работе композитора «Репортаж года» (режиссер А. Фрейманис, Рижская студия, 1965). Здесь Гедравичус применил разнообразные приемы: чистая музыка, чистые шумы, обработанные

шумы и т. д. Начинается фильм мелодичным унисоном женского хора, идущим на фоне фортепьянных триолей, ритмичного пиццикато контрабасов и высокого контрапункта скрипок. Эта мелодия, задуманная композитором как лейтмотив, близка к латышскому народному мелосу. Эпизод «Совершеннолетие» резко контрастирует со вступлением: духовой оркестр, затем фортепьянный полонез на танцах во дворце и включение духовых инструментов на ритме полонеза, когда действие вновь переносится на улицу.

Эпизод «Гидростроительство» решен на натуральных шумах, переходящих в «предметную» музыку, когда камера нас переносит к пульту управления электростанцией. Мы слышим как бы завывание ветра в проводах, треск далеких разрядов. Звуки ксилофона создают атмосферу напряженной деловитости, точности работы людей. В эпизоде «Индустриальная Латвия» композитор смело отходит от привычных шаблонов и строит музыку на современных ритмах, постепенно возникающих из диссонирующих аккордов рояля. Очень точно решен Гедравичусом эпизод «Завод ВЭФ». Как в калейдоскопе проходят на фоне звуков настройки оркестра музыкальные фрагменты, означающие обрывки звучащего эфира. Следующие эпизоды — «Юные автомобилисты», «Выставка рекордсменов» и «Мотоциклисты» — построены на натуральных шумах. С натуральных шумов начинается и «Водный слалом». В середине его композитор с большим умением вводит ритмически-острую музыку, наслаивающуюся на шум воды. Эта «смесь» отлично работает на эпизод, так как композитором была учтена разница в звуковых спектрах шума и музыки. Особенно в своей стихии Гедравичус в эпизодах «Болото» и «Черти». Реверберированные, полные таинственности звуки «Болота» прерываются «реалистическим» шумом трактора и венчаются танцем керамических «чертей», смонтированным на ионике нормального рояля и ускоренного контрабаса.

С хорошим юмором сделан эпизод выгона коров. Ритмы современного танца подчеркивают задорный бег животных. Эта же музыка продолжается на веселом эпизоде обливания водой. Здесь композитор включает также людские крики, всплески воды и т. д.

Далекие куранты: виброфон, арфа, неопределенный многообразный гул — мы в столице Советской Латвии Риге. Творческой находкой бесспорно является сочетание музыки и звука в эпизоде «Братское кладбище». Сплывающиеся аккорды ионики, реверберированное пиццикато струнных инструментов, басовые октавы рояля на фоне шума дождевых капель создают атмосферу торжественной скорби. И автор пользуется простыми, но очень точными средствами. Эпизод посадки деревьев построен на солирующем рояле, на который наложены реплики и шумы обстановки. Мне представляется этот эпизод слабым местом в общей очень тонкой музыкальной канве. Повторение приема из «Новоселья» здесь уже не работает, а лишь «заполняет пустоту». И если уж говорить об огрехах композитора, то у меня также вызывает сомнение слишком затянутый фокстрот в «старинном стиле». Если он отлично работает в эпизоде «Детская железная дорога», то, будучи продолжен на последующие два эпизода без изменения («Рыбачий музей» и «Состязания рыбаков»), начинает казаться назойливым, ничего не прибавляющим фильму. Очень трогает песня в исполнении объединенного латвийского хора, звучащая на встрече родных, прилетевших издалека. Здесь следует отметить великолепный монтажно-звуковой акцент на крупном плане стоящего самолета: как органный пункт к хору в момент музыкальной кульминации включается басовый рокот моторов. Заканчивает композитор картину основным лейтмотивом — унисонной мелодией хора.

Вся эта работа в целом, выполненная при помощи очень простых, но точных и разнообразных приемов, — большая удача композитора и звукорежиссера Л. Гедравичуса. Его опыт заслуживает тщательного изучения, и, думается, многому можно у него поучиться.

С другой стороны, не хотелось бы, чтобы эта творческая манера стала своеобразной модой, звуковым прикрытием для пустеньких картин. Необходимо помнить, что этот метод озвучания обязательно требует специального замысла уже в момент зарождения фильма, требует особого режиссерского решения. Не секрет, что подчас режиссеры, имея в активе весьма средний фильм, рассчитывают при помощи модных сегодня малых ансамблей спасти положение. Но ни джазовые ритмы, ни музицирование á la И. С. Бах никогда еще не «спасли» ни одну серенькую картину. Не спасет положения и так называемая «предметная» музыка, тем более если композитора приглашают, как это у нас еще принято, в последний момент. Теперь особенно становится ясно, что о звуке фильма нужно думать с самого начала, что стиль музыкально-звукового решения должен быть заложен уже в самой идее произведения и неразрывно с ней спаян. В этом и только в этом случае возможно добиться тех высоких художественных результатов, которыми справедливо гордится Рижская студия.

В. БЫЧКОВ

Школа сказки

Как-то ранней-ранней весной в счастливую для меня минуту я познакомился с Самуилом Яковлевичем Маршаком. Шла Неделя детской книги, и только что показали мой дипломный фильм «Тамбу-Ламбу». Самуил Яковлевич хвалил и ругал картину, потом заговорил вообще о неудачах картин, предназначенных для детей и юношества. Он говорил, что мы часто потчуем наше юношество пресной пищей, забываем о мятежности возраста, о том, что ребятам нужны романтические герои с прекрасными и красивыми помыслами и не менее прекрасными поступками. Нельзя обкрадывать возраст, подсовывая детям вместо фильмов для них картины для их родителей.

Потом Самуил Яковлевич рассказывал о том, как радостно и легко ему переводить Бёрнса, как поразительно созвучны времени мысли и поступки его героев.

— А Робин Гуд! — сказал Самуил Яковлевич.—Разве не порадовал бы фильм о нем нашего зрителя! Красивый, сильный герой! Он нужен всем народам, во все времена. Революционное время, в которое мы живем, совсем не отвергает героев вроде Робина Гуда, легендарного, повторяющегося из истории в историю, из эпохи в эпоху. Должен быть герой, который пронес бы из одного времени в другое свою мятежную страсть, любовь к народу, душевную пылкость.

Потом, проходя по Кузнецкому мимо магазина подписных изданий, Самуил Яковлевич остановился у витрины, пригляделся к цветастым переплетам Гюго, Скотта, Купера.

— Вот ведь сколько надо нашему читателю,— довольно улыбнулся он,— а разве зрителю надо меньше?!..

С Маршаком мне больше встретиться не пришлось. Но за фильм «Город мастеров» я взялся, во многом раззадоренный мечтой о легендарном герое-шотландце.

Пьеса Тамары Габбе была написана для детей определенного возраста — школьников 5—7-х классов. Кинематограф же требует более широкой зрительской аудитории. Как можно «не допустить» на фильм того или иного ребенка? Я убежден, что детские фильмы должны различаться лишь по эстетическим признаком, по эстетическому, а не возрастному уровню.

Мы снимали свою картину для детей и для взрослых. Для всех, кто любит сказку, мудрую и лукавую, иногда наивную, но всегда прекрасную.

Как же найти и как вскрыть тайники, где хранятся очарование, наивность и прелесть сказки?

Сказка всегда как бы приподнята над землей. Она парит выше всего случайного, преходящего, отвергнутого временем. Сказка, как память, которая удерживает на первый взгляд пустяк, но на поверку — самое нужное и важное.

Память — поразительный творец образа. Что может быть образнее, например, чем наши воспоминания детства?! Каждое воспоминание — это целая поэтическая картина, где образом становится все: и рука матери, и лужи после дождя, и сломанная картонная лошадь. Может быть, поэтому мы всякий раз с такой охотой возвращаем свою память к «милой невозвратимой поре».

А легенда или сказка — это тоже как бы воспоминание человечества о своем детстве. Хорошо бы когда-нибудь сделать не самую сказку, а воспоминание о ней. Но где найти краски и звуки такие простые и яркие,

какими обладает сказка? Заманчиво, например, попробовать в игровом кино воспользоваться методами мультипликации. Я имею в виду особую выразительность кадра, чистоту его, слитность музыкальных и пластических образов. Такая гармоничность могла бы дать ту необходимую меру условности, без которой немыслима сказка.

Ведь прежде всего требуется оградить кадр от всего случайного, что несут с собой натура и живой актер. Но установившееся традиционное мнение о жестокой конкретности экрана, как правило, восстает против условного действия. И в нашем «Городе мастеров», там, где хватило сил преодолеть эту боязнь, нам удавалось как будто добиться условности, свободно и непринужденно гармонирующей с реальностью. Но таких кадров получилось совсем немного.

Хочу, чтобы тот, кто видел нашу картину, вспомнил эпизод в лесу, где герой встречается с лесными братьями. Поначалу сцена строилась на диалогах, рукопожатиях, похлопываниях по плечу — на всем том, чему полагается быть в партизанском лагере. Удачная натура, драматичная ситуация позволяли сделать эпизод поэтичным, но поэзия эта была не из сказки, а из чего-то иного. И в конце концов эпизод решился графически четкой, буквально мультипликационной мизансценой. Удалось почти нарисовать в кадре то, что только виделось нам.

Маленькие далекие фигурки горожан, словно огни лесных светляков, вспыхивают и затухают среди ветвей огромного дерева и разбросанных по лесу черных валунов.

В кадре осталось главное, для чего нужен был эпизод,— радость встречи и ее затаенность от врага. И важно, что сцена стала в ряд образов сказки.

Вероятно также, что кадр этот дорог нам еще и потому, что он один из немногих, который получился так, как задумывался.

По той же причине в конце фильма — в эпизоде столкновения полчищ врага с горожанами — есть кадр, где далеко-далеко на фоне темной, почти фронтально снятой стены встречаются два потока бойцов — черный и ярко-красный. Мне кажется, что так, наверное, сняли бы мультипликаторы, так наверняка нарисовали бы дети.

Причем условность этих кадров естественно, без открытых швов входит в реальность. И авторской мыслью о подлинной действительности вовсе не обязательно подкреплять условное, эксцентрическое действие. Восприятия реального, мысли о реальной жизни очень часто у зрителя возникают, когда на экране действуют крайне условные персонажи, а изображение гиперболизированно-гротесково.

По-моему, здесь точный расчет на психологию именно детского зрителя. Ведь увлекательная игра — начало жизнедеятельности маленького человека. Игра — это детский способ познания мира. Ребенок без конца проигрывает пьесы, в которых он выступает и драматургом и исполнителем. Фантазируя, он непрерывно раздвигает рамки окружающего мира. И сказка для маленького зрителя — продолжение увлекательной игры в жизнь.

И ни у кого, кто входит в этот мир условного, не возникает сакраментальной мысли — так не бывает. Хотя это случается куда чаще, чем того желают авторы сугубо реальных, заземленных произведений, когда зритель бросает им убийственное «не верю».

Эксцентрика — понятие, совмещающее в себе два центра: основной — реальный и смещенный — нереальный. Оба они взаимосвязаны и взаимозависимы. Причем эта связь требует математически точного расчета.

Возьму пример из области, весьма близкой эксцентриаде, — из области эпического языка. В фильме Ю. Райзмана «Коммунист» девяносто пять процентов сцен снято в обычном плане, их реальная атмосфера не выходит из бытового ряда. И всего, пожалуй, двумя эпизодами авторы фильма вырывают свое произведение из спокойного рассказа о людях, строящих первую советскую гидростанцию. Это знаменитые эпизоды рубки леса и гибели Василия Губанова. Они сняты эпически условно. С формальной точки зрения их можно было бы подвергнуть сомнению. Но авторы нашли место и меру условности, которая и позволяет фильму дать обобщенную картину времени. А эпизод пожара, который поставлен и снят с большим размахом, не дает эффекта необычности и воспринимается значительно проще, чем, возможно, рассчитывали авторы.

Так же и в комедии и в сказке огромное значение имеет соотношение реального и эксцентрического. Только этот поиск сопряжен со специфическими условиями, с той ювелирной работой, о которой трудно рассказывать, ее надо показывать, добиваться

и требовать от своих единомышленников по фильму.

И, надо сказать, мне здесь повезло. Я говорю сейчас о прекрасной операторской паре — А. Княжинский, М. Ардабьевский — и, конечно, о нашем художнике Альфонсе Бойме.

Если, как правило, режиссеры считают лучшим того художника, который меньше всего заметен в фильме, то я добивался обратного — чтобы операторы и художник, не сдерживая фантазии, выплеснули на экран самые яркие краски. Все для создания захватывающего, звонкого, современного зрелища.

В эпилоге фильма «Город мастеров» — легенды о двух горбунах — автор словами С. Маршака говорит:

Когда это было,
В какой стороне?
Об этом сказать мудрено...

В самом деле, от конкретных исторических дат с самого начала решено было отказаться. Но вот воссоздание обобщенного образа времени, в котором для каждого из нас синтезировались бы ассоциации, связанные с понятием «средние века», нам казалось делом обязательным.

И тут пришлось задуматься над тем, что сегодняшний зритель весьма далек от того понимания природы вещей, прекрасного, представлений о сходстве или несходстве с натурой, которыми жил горожанин, скажем, средневекового Льежа. А нам обязательно хотелось создать на экране праздник гулкий, живописный.

Но понятие праздника для каменщика или золотошвейки XV века одно, а для зрителя кинотеатра «Космос» совсем иное. Выход подсказала нам все та же милая сердцу условность, заложенная в самом жанре легенды-сказки. Она и позволила нам, не нарушая образа времени, рядом с таллинскими крепостными стенами построить площадь с домами почти современных пропорций и столкнуть в одном кадре музейные рыцарские доспехи и почти балетное капроновое трико.

Я не имею сейчас в виду ту условность памфлета, карикатуры, которая допускает смещение стилей ради самого смещения. Нет, нам нужна была та мера условного, которая позволяла обнаружить нормы современной эстетики в линиях, композициях, цветах далекого от нас времени.

И оказалось, что с плоскостным решением кадра в стиле старинных французских гобеленов могут соседствовать и глубинная мизансцена, и столь свойственные кинематографу наших дней смазанные, как бы случайные композиции, и т. д.

Я специально останавливаюсь на работе над изобразительным строем картины главным образом для того, чтобы подчеркнуть, что не каждый оператор или художник может и должен снимать ту или иную картину. Без накопленного годами знания эпохи, без глубокой привязанности к теме, позволяющей отойти от хрестоматийности и создать свой, талантливый образ времени, нет успеха в нашей работе.

К сожалению, и мы, режиссеры, и наши административные руководители, составляя группу, забываем об этом. Забываем, что даже хорошим художникам могут быть профессионально близки один жанр или одна эпоха и чужды другие.

Например, автор музыки нашего фильма Олег Каравайчук был одиннадцатым из композиторов Минска, Москвы и Ленинграда, которым я предлагал работать над «Городом мастеров». Одни, более или менее добросовестно изучив сценарий, предлагали музыкальное оформление, повторявшее что-то уже знакомое, у других получалось нечто вроде конкретной музыки. Для всех десяти это был заказ. А у одиннадцатого задрожал голос в телефонной трубке, когда он услышал о моем предложении. Это был его предмет, его страсть.

В тот же вечер я смог услышать речитативы, великолепные трудовые песни мастеров, гимны военных орденов — и все это были подлинники XIV — XV веков. А потом родилось и их талантливое переложение на звуки и ритмы наших дней.

Я еще потому так подробен в разговоре о художнике и композиторе, что считаю их работу наиболее удавшейся в картине. Попросту говоря, это, пожалуй, единственное, что по-настоящему удалось.

Но сейчас важнее, видимо, понять и для будущей работы и объективности ради, что же заставляет в законченном фильме скучать зрителя и режиссера. Ведь хотелось изо всех сил, чтобы получилась веселая картина.

Приглашаем, например, очень смешного актера для эпизода, который обещает быть комедийным. Актер поет серенаду и вдруг слышит скрипучий голос говорящего попу-

гая, который на всю улицу орет: «Дурак!» Разгневанный и оскорбленный в лучших чувствах герой обращается к своему преданному другу ослу, жалуется ему. Потом карабкается вверх по стремянке, чтобы покарать обидчика. Легкая лестница неожиданно рушится — ее сбивает осел. Несостоявшийся любовник виснет в воздухе, едва успев уцепиться за карниз... На съемочной площадке смеялись вовсю и мы сами и случайные зрители. Во время просмотра вся сцена провисает. Видимо, не только потому, что подобные трюки не в новость. Дело в том, что режиссеры, систематически работающие в комедийном жанре, исследуют законы комического, особенности комедийного ритма, динамики, паузы, соотношения гротеска, буффонады и обычного, бытового, репризы, пантомимы и т. д.

В комедии, которую мне пришлось недавно посмотреть, один из персонажей бросает торт в лицо другому. Тысячи раз зритель видел этот трюк, и тем не менее на просмотре стоял хохот. Режиссер картины уловил меру смешного: он «бросает» крем не один раз, а сто. Потому и возникает эффект комического. Предугадать не менее важно, чем рассчитать... А расчет и предвидение появляются с опытом.

Вернусь к своему «Городу...» Тексты Эрдмана... Я знаю чуть ли не наизусть его «Мандат», помню его последние сценарии, множество раз репетировал тексты с актерами и без актеров. Выслушивал советы знатоков.

Однако же все съемки я был занят тем, что разгадывал тайны эрдмановских текстов. От эпизода к эпизоду, от съемки к съемке я пытался постичь их. Ироничные и блестящие, они скрывают в себе яд, губительный не только для тех, против кого они направлены, но и для тех, кто не постиг техники их произнесения, кто не разгадал их музыки, ритма.

Я добрался до высот совершенства, когда понял, что лучший способ не портить блестящих острот и каламбуров — это... освободиться от них.

Простите нас, дорогой Николай Робертович! Но когда нам не хватало умения донести текст, репризу, нас выручала пантомима.

Должен признаться в своей привязанности к этой удивительной форме выражения наших мыслей. Пантомима — древнейшее порождение творческого гения человека, она — само искусство. В ней сила таинственная и чарующая. Пантомима обладает прекрасным даром обобщения, даром отбора. Она решительно отбрасывает все лишнее, отвлекающее. Не любит, не переносит излишеств.

Никогда и никого, по-моему, я так не ругал, как тех людей, которые в свое время приложили руки к нехорошему и несправедливому делу закрытия интересного, специально для нас созданного театра пантомимы. Да разве может быть комедия без пантомимы? Я говорю здесь не об одной комедии, а о потоке комедий. Для этого нужна школа пантомимы, школа акробатики, самой разнообразной клоунады, нужны высокотехничные специалисты, знающие толк в ритмике движения и в тайне трюка.

Но нужны еще — сколько раз говорилось! — и особые производственные нормативы. Вспомним комедии Жака Тати и Пьера Этекса. Сам факт, что эти мастера смешного работают чрезвычайно медленно, наводит на размышления о том, с какой требовательностью они относятся ко всему, что составляет содержание смешного. А какое богатство пластики мы находим в каждом кадре. Сказочная щедрость тончайших трюков, которая добывается огромным трудом и безусловно покоится на изысканной технике пантомимы.

Однако дело не только в пантомиме... Вот стали мы выпускать сто разных фильмов. Некоторым из них требуются актеры, владеющие шпагой, способные имитировать драку, умеющие делать подсечки. Другим нужны актеры-мимы. И уж ни одной картине не помешали бы актеры, легко, изящно, что называется — артистично двигающиеся в кадре. Но если посмотреть на экран с точки зрения пластики, то, честно говоря, редко встретишь перворазрядников, а не то что мастеров. А ведь бесспорно, что иной раз наклон головы, контур фигуры, просто жест могут сказать больше, чем целый монолог героя. Мне кажется, что мы вообще должны отдельно говорить о проблеме специальных вспомогательных служб в нашем кинопроизводстве. Вот предположим на минуту, что «Мосфильм» — крупнейшая студия страны — решился поставить фильм наподобие американского «Самый длинный день». Дело даже не в том, что смета такой картины намного превысит все установленные лимиты. А главное, что подобный фильм требует участия опытнейших специалистов военных трюковых съемок, которые бы помогли режиссеру создать весь-

ма внушительное зрелище масштабных сражений.

Я хочу еще раз подчеркнуть: большие «постановочные» фильмы невозможно снимать без помощи различного рода специалистов. Мы, например, в работе над «Городом...» столкнулись с тем, что не сумели найти людей, которые знали бы, как правильно носить латы или каким образом строить крепостные мосты. Так же как и не нашлось никого, кто бы знал прически раннего Возрождения. И уж совсем не было специалистов, способных исполнить всевозможные трюки, то и дело необходимые по ходу съемок. Если на съемках американского фильма «Тарас Бульба» было сделано несколько тысяч подсечек, мы едва-едва нашли охотника на несколько подсечек. Да и то в цирке.

Но у цирковых артистов свои дела и свои планы. Нам пришлось пригласить студентов циркового училища. Это истинные рыцари без страха и упрека, которые умеют все, что умеет большинство актеров кино. И, кроме того, они делают тысячу необыкновенных, немыслимых вещей. Без них нам бы не снять картины. Но когда осенью в училище начались занятия, этих замечательных ребят пришлось отпустить. Потерял на этом, разумеется, зритель. И сколько он еще потеряет! А все потому, что у нас исчез вкус к эксцентрике, к актерской пластике, красоте человеческого движения.

...Итак, режиссер закончил картину. И картина пошла к зрителю со всеми своими недоделками и просчетами. Повинны в них многие, но грехи валятся, как правило, на одного режиссера. Так и ходить ему теперь всю жизнь горбатым, носить на себе неоплатный долг. И долг этот будет постоянно расти от картины к картине, если... Если мы наконец не поймем того, как мало еще сделано, чтобы по-настоящему радовать зрителя своими картинами, чтобы создавать фильмы, достойные времени и на уровне времени.

КИНОТЕАТР ГОСФИЛЬМОФОНДА СССР ОТКРЫТ

Наконец-то кинотеатр Госфильмофонда, о котором столько говорилось в среде кинематографистов, рождение которого с не меньшим нетерпением ожидали любители кино, открыт. И первые зрители, еще ощущая запах свежей краски, собрались в помещении бывшего кинотеатра «Знамя» (в высотном доме на Котельнической набережной). И первым фильмом, который возник на экране этого уникального кинотеатра, был, как и следовало ожидать, бессмертный «Броненосец «Потемкин».

И поскольку жизнь кинотеатра началась с «Потемкина», хочется от души ему пожелать: «Счастливого плавания!» Тем более что лоции, которые разложил в день открытия перед гостями заместитель директора Госфильмофонда СССР О. Якубович-Ясный, манили в кинематографическую даль и видавших виды киноманов и юнцов, для которых фильм Сергея Эйзенштейна оказался действительно премьерой. Вслед за шедевром Эйзенштейна собравшимся были обещаны не только остальные 11 лучших фильмов мира, названных на Международной выставке в Брюсселе в 1958 году, но и многие другие шедевры экрана, бывшие и не бывшие в нашем прокате. «Шедевры мирового кино» — так будет называться этот цикл. А рядом с ним пройдут в течение ближайшего времени циклы по истории советского и мирового кино. Будут извлечены из архива советские фильмы, оказавшиеся по той или иной причине в «недействующем фонде». Это прежде всего лучшие картины нашего немого кино, давным-давно выпавшие из репертуара. Пройдут одна за другой персональные ретроспективы, посвященные творчеству выдающихся мастеров отечественного и мирового экрана: С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина, Дзиги Вертова, Чарли Чаплина, Рене Клера, Генри Фонды, Чарльза Лоутона, Греты Гарбо... Задуман цикл «Фестиваль фестивалей», в котором будут собраны картины, получившие премии на Первом Венецианском фестивале 1932 года, на Первом Московском фестивале 1935 года, на первом послевоенном международном фестивале в Риме и т. д. Подготовлен цикл «Кино и литература», куда войдут подциклы: «Шекспир и кино», «Толстой и кино», «Экранизация романов Эмиля Золя» и другие.

Осуществляя широкий обмен фильмами с киноархивами многих стран, Госфильмофонд СССР проведет ряд фундаментальных ретроспектив киноискусства Англии, Франции, США, Польши, Италии. Первой намечена ретроспектива польских современных фильмов. В те дни, когда на экране возникнут польские титры, в фойе кинотеатра будет развернута выставка польского плаката. Выставки по истории, современной жизни советского и мирового кино твердо войдут в практику деятельности кинотеатра Госфильмофонда. Созданное при его дирекции научно-справочное бюро будет ведать выставками, проводить вступительные беседы к циклам и отдельным фильмам, станет справочным центром по вопросам кинематографии.

Здесь передана лишь небольшая часть тех планов, замыслов, мечтаний, которыми поделились с собравшимися на открытие кинотеатра Госфильмофонда СССР его руководители. Но, право, и этого достаточно, чтобы повторить: «Счастливого плавания!»

Л. АРНШТАМ

Размышления о мастерстве

Казалось бы, тема нашей беседы о мастерстве предельно ясная, отчетливо простая. Но стоит только на секунду задуматься, и вы становитесь в тупик. Понятие м а с т е р у нас употребляется очень часто, причем употребляется легкомысленно. Иногда человек сделает всего одну картину, а про него уже пишут: родился настоящий мастер... А ведь даже о великих художниках итальянского Возрождения не говорили после первой работы так, их не величали мастерами. Они были цеховыми ремесленниками. И гордились этим.

У нас же почему-то повелось, что слово «ремесленник» стало почти ругательным словом. Так и говорят пренебрежительно: «ремесленная картина», «это ремесленник, а не художник»...

Я уже писал в журнале «Искусство кино» (1965, № 10), вышедшем перед съездом кинематографистов, о неверном отношении к ремеслу. И сегодня я хочу снова подать голос в его защиту, ибо, к сожалению, бытующее у нас некоторое пренебрежение к этому понятию приводит к тому, что наши художники частенько слабо оснащены элементами ремесла, то есть необходимыми навыками и «умением», без которых художнику никак не обойтись.

И у нас, увы, процветает дилетантизм. Вообще ни в одном искусстве нет таких возможностей быть дилетантом, как в искусстве кино. Это доказывает не только наша практика, но и мировая. Сколько на Западе молодых людей, которые начинали свою карьеру кинорежиссера лишь по «собственному хотенью» и потому, что богатые папа и мама охотно ссужали их деньгами.

Ни в одном искусстве нет такого напора дилетантизма, как в кино. Причем интересно, почему даже и у дилетантов иногда получаются кинокартины? Ведь если ты не умеешь играть на скрипке, тебе не приходит в голову давать концерты. А вот приходит писатель, к примеру хороший итальянский писатель Пазолини, и говорит: «Я буду кинорежиссером!» И начинает ставить картину, и у него получается хорошая картина.

А получается это потому, что кинематограф — искусство д е й с т в и т е л ь н о к о л л е к т и в н о е, и недостачу умения и мастерства о д н о г о (даже если он и режиссер) могут восполнить его сотрудники-профессионалы: операторы, художники и, конечно же, в первую очередь актеры.

Сознаюсь, что я сам считаю себя отчасти дилетантом.

Прожив около сорока лет жизни в этом трудном искусстве, я не считаю себя вполне профессионалом. В нашей среде я могу назвать человек десять настоящих профессионалов. Остальные сильны какими-то сторонами своей художнической практики. Слабые же их стороны восполняют другие люди, которые работают рядом с ними.

Пазолини — писатель, и, следовательно, у него было главное — замысел, который он хотел воплотить, сценарный материал, который ему страстно хотелось увидеть на экране не искаженным чужой волей.

У него были великолепный оператор, превосходные ассистенты, художники, и он сделал хорошую картину. На ней он «подучился» ремеслу и стал ставить вторую картину. Такова живая практика нашего искусства.

Это странная специфика киноискусства, где в общем, если говорить честно, иногда главная, оплодотворяющая жизнь худож-

Запись очередной беседы из цикла встреч с мастерами искусств в Центральном Доме кино.

ника идея может сотворить чудо. Она может зажечь целый коллектив людей, который придет на помощь профессиональным слабостям «зачинателя игры».

А самое главное всегда ведь заключено в драматургии, в сценарии. Это само собой разумеется. Вот почему и на Западе и у нас многие писатели-сценаристы — одновременно и режиссеры своих фильмов. Это не значит, что я защищаю режиссерскую неумелость. Наоборот, надо очень внимательно и осторожно выдвигать людей на самостоятельную режиссерскую работу. Риск — благородное дело, но он не должен быть безрассудным. Тем более что рискует-то больше всего государство, из кармана которого мы черпаем средства на наши «пробы». Как часто мы безрассудно поручаем самостоятельную работу товарищу, отличающемуся лишь завидной настойчивостью, но не имеющему ни заметных талантов, ни достаточного опыта, а потом ломаем себе головы, почему же получилась у нас еще одна серая, неинтересная картина, хотя мы этого настойчивого товарища подкрепили и неплохим оператором и хорошими актерами. Дело-то заключается в том, что с каждым годом киноискусство требует все больших знаний, все большего мастерства.

Что же такое мастерство? Как будто бы ясно, что оно немыслимо без знаний и опыта. Однако бывает ведь и так, что у многих режиссеров их первые картины — самые хорошие. Думается, что и моя первая картина «Подруги» была, пожалуй, наиболее уверенной. После «Подруг» мне стало работать не легче, а тяжелее. Первый раз не было никаких сомнений, что надо делать именно так, как я себе представлял. А ведь многие, когда я ставил «Подруг», сомневались в конечном результате. Мне говорили, что в сценарии отсутствует сюжет (тогда еще не знали такого слова, как «дедраматизация»). И в самом деле, что это за сюжет? Отравили на заводе мать одной из трех подружек. Они пошли в трактир и спели песню «для заработка». Песня не понравилась, и детей прогнали. Тогда они пришли второй раз в трактир и спели песню, которая понравилась. Вот, в сущности, и весь сюжет первой половины картины. Вторая половина — о выросших девочках — была не намного сложнее сюжетно, чем первая.

Нарушены были такой «бессюжетностью» все привычные каноны того времени, а картина тем не менее получилась и пользовалась немалым успехом у зрителей. В прошлом году она снова вышла массовым тиражом и даже имела кое-какую прессу. И смотрели ее нынче вроде как «модную» (дедраматизация?!). Конечно, это случайность, а не результат моего предвидения. Однако кое-что неслучайное в этой истории было. Дело в том, что мне уже тогда, тридцать лет тому назад, претила «сюжетная кадриль» и хотелось доказать, что и без привычных ходов такой кадрили можно взволновать зрителя.

Однако меня могут спросить: «Вот вы утверждали только что ремесло и мастерство как необходимые элементы работы, а сами же рассказываете историю о том, сколь уверенно поставили первую картину, не обладая, по-видимому, ни тем, ни другим и не имея, в сущности, достаточного опыта. Как же так?»

Ответить на это мне нетрудно.

Во-первых, картина «Подруги» была моей первой самостоятельной работой в кино, но до нее я уже прошел кое-какую школу.

Я был профессиональным музыкантом. Заведовал музыкальной частью в театре Мейерхольда. Учился у него режиссуре «вприглядку». В кино меня позвали поначалу как музыканта-специалиста (начиналось звуковое кино!). И работал я в кинематографе с такими мастерами, как С. Юткевич и Ф. Эрмлер. Я уже был одним из сценаристов фильмов «Златые горы», «Встречный», «Анкара — сердце Турции». Фактически выполнял работу второго режиссера. А на «Встречном» и на документальном фильме «Анкара — сердце Турции» являлся сорежиссером Эрмлера и Юткевича. Так что некоторый, а по нынешним представлениям, даже солидный опыт у меня уже был. Но все это «во-первых».

А «во-вторых», надо сказать прямо, даже такого опыта было недостаточно, чтобы смело приниматься за самостоятельную работу. Я еще далеко не все «умел». И так как я это прекрасно понимал, то и решил ограничить себя в первой работе тем, что я уже умел. Так, например, я еще ни разу не снимал массовых сцен и решил в этой своей первой работе по возможности избегать их. Я хорошо представлял себе театральную мизансцену, но еще боялся мизансцены кинематографической. Поэтому край-

не ограничил себя в мизансценировке, искал больше монтажных соединений статических кадров.

Но я не боялся работы с актером, свободно чувствовал себя как сценарист-драматург (а это было и осталось для меня главным!).

К чему привело такое ограничение поневоле? К подробнейшей разработке центральных сцен фильма, например сцен, происходящих в трактире. Так было снято очень много кадров. И все статика! Или почти статика! Люди за квадратными столами, и еще раз люди, и люди! Только люди и подробно — их поведение. Только крупные и средние планы и всего лишь несколько общих. И все эти планы снимались на фоне специально сконструированного замечательным художником М. Левиным потолка — потолка, уходящего в перспективу деревянными балками. И, следовательно, все съемочные точки были вынужденно нижние — ведь кроме этого потолка декорации, по существу, не было. Вот и изволь вертеться! И если бы не изобретательность превосходно артистичных операторов В. Рапопорта и А. Шафрана, пришедших мне на помощь, не знаю, как бы удалось «вывернуться», преодолеть то ограничение, в которое я сам себя вверг.

Однако это же ограничение вынудило меня сосредоточиться на главном, то есть на характерах и на «типах» людей, населявших трактир. В результате все же получилась массовая сцена, сложившаяся из подробных характеристик участников этой несколько необычной «массовки».

Так, еще поневоле, вынужденно я сделал то, с чего начинается работа в искусстве,— я «самоограничил» себя.

А мастерство обязательно предполагает самоограничение, умение взять самое главное и способность отбросить ненужное, лишнее.

Однако я ведь «отсек» от глыбы мрамора то, чего не умел пока делать, то есть создал себе ограничение «по способностям», а не «по потребностям».

Истинное же мастерство предполагает ограничение сознательное, ограничение не от бедности, а от богатства. Богатство же мастера — это обязательно и свободное владение всеми элементами ремесла, другими словами —профессиональная оснащенность.

В чем же все-таки основное отличие ремесла от мастерства?

Ремесло, даже самое совершенное,— в повторяемости, во вторичности разрабатываемых элементов. Ремесленная работа всегда вторична. И пускай даже работа эта превосходная—по вторичности ее всегда отличишь от работы мастера.

Так, например, деревянные «матрешки» — ремесленная работа, повторяющая всего лишь несколько вариаций форм и орнамента. И мастером можно считать поэтому лишь безвестного создателя самой первой, неизвестной нам «матрешки».

Несколько сложнее обстоит дело с искусством Палеха. Хотя и здесь опытный глаз всегда различит: «Вот это коробочка мастера! Он искал и нашел совершенно новые элементы композиции, цветовых соотношений, диктуемых ему новым сюжетом или новым смысловым поворотом старого сюжета. А вот эта коробочка сделана руками ремесленника, повторяющего все те же элементы раз найденной композиции, цветовых решений и пр.». (Обмануться, правда, нетрудно, ибо многие ремесленники Палеха работают в пределах ремесла — первоклассно, я бы даже сказал, изысканно!)

Высокое мастерство, рождающее произведения искусства,— это умение найти неповторимое, звучащее впервые. Это, конечно, аксиома, трюизм. Но как трудно обрести в работе это неповторимое, эту новь! Все, все толкает тебя в привычное, в уже бывшее и, следовательно, освоенное. И так страшно быть «зачинателем игры», плыть наперекор успокоительно укачивающей волне повторного!

Но мы —художники революции. И наша первейшая обязанность — не отделываться вариациями «моря житейского».

Нам дано трудное дело — быть первооткрывателями вечного движения, не окаменевшей — в нормах привычного быта — жизни нашего общества. И умение искать и находить все новые и новые элементы в самом процессе изменений этого самого «житейского моря» только и дает право именоваться мастером революционного искусства.

Увидев же новое, надо еще и уметь выразить это новое по-новому.

Это общий закон для всякого подлинного художества.

А второй общий закон предполагает такую остроту зрения художника, при которой он

и старое, повторное увидит сам и заставит увидеть других как бы впервые, как бы заново. Это тоже простая истина. Однако за нею таятся опасные соблазны.

Ведь нередко чисто внешним приемом, пускай подчас и очень нарядным, мы создаем лишь видимость нового, то есть просто-напросто покрываем лаком старую поверхность привычной графики, привычной географии мира.

География! Уже в школьные годы я вынес значительный урок, связанный именно с этой наукой.

Преподавал ее нам поначалу очень знающий, но очень скучный учитель. Меня до сих пор клонит ко сну, чуть я вспомню его уроки. И этот учитель требовал от нас более всего точного знания географической карты. А карта же, в его изложении, была связана лишь с графическими ассоциациями. Реки — голубые вьющиеся линии, плоскогорья—желто-зеленые пятна, горы — коричневые густые линии-пятна, города большие — звездочки побольше, малые — звездочки поменьше и т. д. Отвлеченная эта графика не вызывала в душе никаких живых представлений, и весь мир казался лишь расчерченной и скупо раскрашенной схемой.

А потом к нам в класс пришел другой педагог — Василий Васильевич Лангваген. Наш новый учитель был человеком талантливым. Его мало интересовала графика карты. Была она ему лишь подспорьем. И он так рассказывал, например, все о тех же реках, представлявшихся нам только линейно, что мы чувствовали и их истинную протяженность, и температуру, и туманы, застилающие их по утрам, и плеск воды, и — главное — людей. Мы просто видели этих людей. Мы видели, как по-разному они живут вдоль этих «линий», прорезающих карту!

А горы! Сколько мы узнали от Лангвагена о горах! Может быть, и любви своей к горам я обязан отчасти его урокам. Помню, как на одном из уроков он, маленький, рыжий, быстрый человек, на наших глазах превратившись в горца, показал нам, как тот ходит по горам. «Вы думаете, что горец, в рюмочку стянутый, взбирается эдакой лезгинкой на вот эту вот кручу?! Как бы не так! По горам ходить трудно, и горец ходит медленно, тяжелой походкой, вот так, замечайте. Вот именно так, неторопливо! Он бережет силы. И замечайте, горец — мужик. И походка у него хоть и имеет свой специфический оттенок, но в общем это мужицкая походка! Так-то!»

Именно, что «так-то!»

Талантливый этот человек впервые заставил меня подумать о том, что же такое творчество, творческий акт. Ибо каждый его урок был творческим актом. Творчеством оживлял он схему графики. Ходом вглубь побуждал нашу фантазию к живому действию. И привычная повторяемость элементов карты оживала невиданным разнообразием.

Второй жизненный урок, показавший мне, что такое чудо творческого акта, чудо, таящее в себе удивительную способность увидеть привычное как бы заново и заставить других увидеть привычное — и потому изрядно надоевшее — тоже вновь, я получил несколько позже.

Было мне двадцать лет. Я работал в театре Всеволода Мейерхольда — заведовал там музыкальной частью.

Репетиции Мейерхольда! О них уже немало рассказано и немало написано. И сейчас у нас нет времени для специального подробного рассказа об этих репетициях, ставших для меня, как и для многих других начинавших свою жизнь в искусстве, первой и наглядной школой режиссуры. Вспомнил же я о них сейчас в другой связи: дело в том, что репетиции эти частенько были репетициями «публичными», ибо каждый приехавший тогда в Советский Союз иностранный художник, деятель театра или литературы почитал своим непременным долгом побывать на них. Мы привыкли к тому, что в зале театра постоянно «гостят».

И вот как-то приехал в Советский Союз довольно известный в те времена немецкий писатель, поэт и драматург, в драматургии представлявший как бы политическую линию немецкого экспрессионизма.

Я сознательно не назову сейчас его фамилию. Прошло с той поры сорок лет, память может мне в чем-то изменить, и я не хочу быть уличенным в каких-то неточностях. Тем более что притча, которую я вам сейчас расскажу, не требует точной прикрепленности к какому-либо определенному лицу. Она, эта притча, имеет для нас общий интерес. А немецкий писатель, о котором я рассказываю, кстати, не был типичен для

западной интеллигенции тех лет. Он принадлежал именно к тем западным интеллигентам, которые могли быстро остыть в своих романтических увлечениях «праздниками» русской революции—«скиснуть» или поддаться разочарованиям,—как только сталкивались с повседневной и черновой работой все той же революции.

Герой моей притчи (назовем его условно Эрнст) имел отношение к первой Баварской Советской Республике. После того как она была задушена, отсидел некоторое время в тюрьме. Приехал он к нам худой, изможденный, комок обнаженных нервов...

Как-то он появился у нас на очередной репетиции и с той поры зачастил в наш театр.

Так как я немножко болтал по-немецки, Мейерхольд приставил меня к нему: «Ты с ним повозись!» Мне было нелегко с нашим гостем. То его охватывала мрачнейшая меланхолия, и тогда я не знал, чем развеселить его; то он становился почти неестественно весел; то он совершенно замыкался в себе, а то вдруг становился по-детски открыто откровенен. В общем, был он в высшей степени подвержен «рефлексиям», и я не удивился, когда позднее, в сороковых годах, узнал, что, будучи эмигрантом (он выехал в США после прихода Гитлера к власти), Эрнст покончил жизнь самоубийством.

...Да, мне было нелегко с нашим немецким гостем, хотя я и полюбил его. Мы много бродили по Москве. Я старался показать ему все с наилучшей стороны, но... он все настойчивее требовал от меня, чтобы я познакомил его, так сказать, с изнанкой городской жизни.

Я сводил его раз-другой в какие-то пивные. Там потягивали пиво некие личности, однако даже на пьяный скандал нарваться не удалось. А Эрнст все пристает и пристает: «Покажи мне «дно Москвы». А где я ему возьму, это самое «дно». С воровскими хазами связей у меня не было... Ну, привел я его как-то на Цветной бульвар — там во времена нэпа был «рынок» московских проституток. Замирая от охватившей меня застенчивости, переводил я беседу Эрнста с одной из них. Девушка оказалась неглупой и с иностранцем откровенничать не стала... Но Эрнст с упрямой настойчивостью пытался все же выяснить, что толкнуло ее в рабоче-крестьянской Москве на «бульвар». В конце концов девушка нехорошо выругалась.

—Was? — с крайним любопытством переспросил Эрнст.

— Дер-ди-дас — кислый квас,— преглупо ответил я, и он умолк.

А в общем Цветной бульвар после европейских «бульваров», очевидно, показался Эрнсту детской прогулочной аллейкой...

Нет, никак у меня не получалось с этим самым «дном»!

...А потом наступил день 8 Марта — Международный женский день. Это был с к у ч н ы й день у нас в театре. С утра — собрание (театр отдавали на это собрание райкому партии). И собрание было с к у ч н о е, г а з е т н о е собрание, как я тогда думал. То есть все, как в газете, полно привычных штампов-схем (география графическая!!!). Мейерхольд и кое-кто из актрис в президиуме. Единственное «живое» — сам Мейерхольд. В тот «женский день» побрил он наголо голову. Было ли это его вызовом женской половине рода человеческого или что другое — не знаю. Кажется мне, все же присутствовал тут оттенок озорства, всегда ему свойственного.

Пришли мы с Эрнстом в театр около двенадцати часов поутру. Пришли, чтобы начать обычным завтраком в актерском буфете наш «трудовой» день. Доедая простоквашу, я все думал и думал, где же мне достать Эрнсту «дно»?..

Позавтракали. А заседание уже началось. Я, конечно, по коридорам мимо, мимо... Однако Эрнст спросил, что там происходит в зале? Говорю: «Ничего интересного, заседание...»

— Какое заседание?

Отвечаю:

— Так сегодня же 8 Марта!

— 8 Марта... Что такое 8 Марта?..

— Ну как, разве ты забыл... Женский день! Пойдем, Эрнст!

— Нет... Погоди... Почему женский? Что такое Женский день?

Пока я без особого энтузиазма объяснял ему, что такое Женский день, он, к моему удивлению, заметно менялся в лице. Видимо, что-то мне непонятное волновало его, и глаза его, всегда беспокойные, стали строже.

— Нет, нет,—повторял он как нечто удивительное.—Так ты говоришь, что есть такой специальный Женский день... И этот день именно сегодня?..

— Ну, есть, конечно, каждый год — 8 Марта. Что ж тут такого?

— Как, что ж тут такого? Ну это же замечательно!.. Нет, нет... Ты ничего не понимаешь...

Я действительно «не понимал». Однако волнение Эрнста пробудило и во мне какую-то смутную тревогу. И когда Эрнст потянул меня за собой в одну из пустовавших боковых лож, я не стал сопротивляться.

...Итак, мы в ложе. Вдали, на сцене, президиум. Бритоголовый Мейерхольд, представители райкома, но главным образом — женщины. Да и весь зал в основном женский.

Эрнст то привстанет, то снова присядет. Перевесившись через барьер, он жадно разглядывал зал, все эти лица, сливавшиеся для меня в одно привычное, серое, г р а ф и ч е с к о е пятно.

А на трибуне ораторша сменяла ораторшу. Все обычно. Привычные, «мертвые», газетные слова. «Кем я была... И кем я стала...» и т. д. и пр. и пр. Однако Эрнст требует перевода. И я, почти не вникая в смысл, перевожу через пень-колоду. А он волнуется все больше и больше...

Вышла на трибуну еще какая-то с зычным голосом: «Я простая ткачиха. Какую я жизнь прожила, и рассказать трудно... А вот теперь наша Советская власть...» В общем, опять все привычно! Я откровенно скучал.

А Эрнст теребит меня: «Пошли записку в президиум, попроси написать подробнее, кто эта женщина».

Написал я записку от имени немецкого писателя, передал ее в президиум, получил ответ. И оказалось, что эта самая «я простая ткачиха...» — знаменитая «Труба» (так ее прозвали за голос, слышный отовсюду). Гремел ее могучий голос и над баррикадами Пресни, на которых сражалась она и на которые вела людей в 1905 году. Женщина, ставшая при жизни легендой, она действительно «прожила жизнь, которую и рассказать трудно...»

Я, сам того не замечая, переводил теперь, вслушиваясь в голос ткачихи все тщательнее и тщательнее, и за сеткою ее привычных слов все явственнее проступала для меня г л у б и н а прожитой ею жизни.

Конечно, будучи целиком поглощен трудным для меня переводом, я не сознавал ничего этого. Просто казалось мне, что волнение, высушившее и без того сухо-аскетичное лицо Эрнста, естественно, передалось и мне. Да так, в сущности, оно и было. Ведь я начал теперь в и д е т ь его глазами.

А на трибуне ткачиху сменила учительница, такая маленькая, что чуть поседевшая голова ее еле подымалась над трибуной (теперь я в и д е л все отчетливее и отчетливее). Она, поминутно поправляя очки на носу-пуговке, негромко говорила что-то привычно шкрабское: о воспитании детей, о родителях и, конечно же, о судьбе женщины-матери.

И снова: «Пошли записку».

И ответ: оказалось, маленькая эта учительница была в свое время бесстрашной подпольщицей. Она знала Ленина, и он очень ценил ее. Сейчас спокойно и уверенно отдалась она вновь своей учительской работе, о которой и рассказывала с такой бесхитростной простотой. Голос же ее, спокойно льющийся, дрогнул лишь один раз, когда она вспомнила, как стояла у гроба Ленина. Непрошенный комок подступил у меня к горлу, когда я переводил все это Эрнсту. Однако, взглянув на него, я увидел, что, прислушиваясь ко мне, он смотрит не на трибуну, а снова в зал.

Снова жадно вглядывался он в лица всех этих женщин, как бы пытаясь что-то угадать, проникнуть во что-то скрытое от меня. И я невольно тоже стал глядеть в зал. И в слившемся, сером, г р а ф и ч е с к о м пятне стали вдруг все явственнее и явственнее проступать о т д е л ь н ы е лица. Потом руки. Помню, почему-то именно руки приковали мое внимание, стали по-особому видимы, эти руки, по большей части изглоданные тяжелым многолетним трудом, с припухшими суставами... И снова лица, лица... Но теперь каждое лицо — характер, судьба! И все это, как вспышка молнии, вдруг вырвавшая из плена привычного, все осветившая заново! Короткая, но ослепительно яркая вспышка!

На минуту-другую я перестал переводить, замолчал.

И тотчас же услышал настойчивый голос Эрнста:

— Пошли записку... Я бы хотел сказать здесь несколько слов.

...Он шел через зал к трибуне. Может быть, только мне было заметно, какая нервная напряженность владела им.

И он произнес удивительную речь — страстную, трагическую и счастливую.

Теперь я уже не могу вспомнить и процитировать ни одного слова этой речи. И дело, очевидно, было не столько в словах, сколько в той нервной силе, которую излучало все его существо... Нет, конечно, и не в ней! Просто он рассказал этим женщинам именно о том, какими они их увидел. И его глазами, глазами художника, увидевшего как бы впервые уже ставшее привычным, они, наверное, увидели и себя и свою жизнь и заново удивились ей!

Его проводили с трибуны овациями. И я навсегда запомнил сразу помягчевшее, пожалуй, даже виноватое лицо бритоголового Мейерхольда — великого художника, все, конечно, сразу почувствовавшего и понявшего. Мастер (так мы — ученики и подмастерья — «официально» именовали его) хлопал немецкому художнику, непривычно широко разводя и сводя ладони. Я навсегда запомнил и лица женщин, поворачивавшихся вслед Эрнсту, когда он шел через зал к выходу. Каждое лицо — характер, судьба, но попробуй угадай, какая!

В тот день Эрнст не просил меня показать темные стороны жизни Москвы. Мы просто молча бродили по городу. Стучала по водосточным трубам весенняя капель, солнце темнило снежные сугробы. Мне очень хорошо дышалось в тот день. Все было наполнено предчувствием каких-то близких и удивительных свершений.

Так получил я второй урок, заставивший меня призадуматься над тем, что же такое творчество, творческий акт. Конечно, я далеко не сразу воспринял все случившееся тогда как некое поучение мне. Однако, чем больше отдалялся этот запомнившийся мне день, тем яснее становилась все та же простая истина: привычное, повторное художник должен увидеть как бы впервые.

Конечно, в случае с нашим немецким гостем немалую роль сыграло то, что был он иностранцем, действительно впервые увидевшим то, что для меня было привычным. Но ведь он невольно заставил и меня увидеть это его глазами. Да и вообще дело ведь не в самой истории. Она ведь только помогла мне, еще мальчишке, задуматься, навела на некоторые хоть и простые, но очень важные мысли.

Увидеть повторное явление как бы впервые — это значит не ограничиться внешней поверхностью явления, не остаться только «при факте», а проникнуть в глубину явления и в глубинные связи этого явления-факта с другими явлениями-фактами.

Почему я заговорил вдруг о «факте»?

Да просто потому, что уж очень часто правду, глубокую и сложную правду жизни, стали нынче подменять лишь поверхностной правдой факта, и только факта.

У нас сейчас появилось много пророков правды во что бы то ни стало. Они клянутся правдой, все время призывают к правде, уговаривают, проповедуют. «Пишите правду, снимайте и показывайте с экрана только правду!» И все это прекрасно и совершенно справедливо! Только, простите за откровенность, есть в этом для меня что-то тревожаще-стыдное. Как-то я не могу представить себе, чтобы, скажем, Чехов пришел к Толстому и сказал ему вдруг: «Писали бы вы, Лев Николаевич, правду!» Или наоборот, чтобы Толстой стал уговаривать Чехова: «Ах, Антон Павлович, дорогой, очень я хочу, чтобы вы были правдивы!» Нет, такого диалога я представить себе не могу. Ведь каждый истинный художник пишет именно правду, но правду своего исследования жизни и жизненных связей.

Так вот, беда заключается и в том, что нынче правду факта порой смешивают с правдой жизни. Об этом в «Литературной газете» писал М. Гус.

В своей статье он приводит разговор братьев Карамазовых — Ивана и Алеши. Иван, вспоминая о поразивших его воображение истязаниях детей, говорит: «...Я ничего не понимаю, я и не хочу понимать. Я хочу оставаться при факте. Я давно решил не понимать. Если я захочу что-нибудь понимать, то тотчас изменю факту, а я решил остаться при факте...»

Так вот, это карамазовское «оставаться при факте» стало большим соблазном для многих художников, работающих в кинематографе. А для того чтобы «оставаться при факте», хватает и ремесла.

Истинное же проникновение во все сложные связи «моря житейского», другими словами, стремление к Правде с большой буквы требует и Мастерства с большой буквы.

Все, о чем я говорю, ни в коем случае не означает, что нам следовало бы вернуться к очень дурной практике недавнего прошлого. Я говорю о практике так называемого

«обобщения», то есть о практике, при которой во имя заранее придуманных схем пытались выстроить (и подогнать под них) систему жизненных явлений, вовсе в эти рамки не укладывающихся.

Привычка к таким «обобщениям» привела все к той же графической линейности мертвой карты и, главное, к потере человечности.

Ведь мы до того привыкли все обобщать, что вот, скажем, если на улице рядом с нами поскользнулся человек, то вместо того чтобы вовремя поддержать его за локоть, мы прежде всего начинаем ругать некие организации, не посыпающие песком мостовые. И так, выводя в обобщение простой житейский случай, предоставляем поскользнувшемуся индивидуальное право падения.

Но, кажется, и это уже в прошлом. Так что нынче насчет обобщения, связывающего глубинные процессы жизни, говорить не стыдно!

Однако и сам я не слишком ли вдался в различные «обобщения», в конечном счете очень простые и не требующие таких длинных рассуждений? Не пора ли вернуться к тому, что более непосредственно имеет отношение именно к нашей, кинематографической, режиссерской профессии?

Какими же знаниями, каким у м е н и е м должен обладать кинорежиссер, чтобы считаться мастером-профессионалом своего дела?

Список того, чем должен владеть мастер-кинорежиссер, необычайно разнообразен. Прежде всего он должен быть в какой-то степени и сам драматургом. Во всяком случае, он должен быть всегда квалифицированным помощником драматурга и абсолютно разбираться в самом главном — в движении идеи, в движении мысли, в отборе жизненного материала, в композиции всех элементов сценария.

Далее: кинорежиссер должен быть человеком, наделенным большой изобразительной фантазией. Он должен в и д е т ь весь фильм.

Изобразительная фантазия! Сознаюсь вам, у меня она, например, недостаточна. Я больше литератор и музыкант. И я лучше слышу, чем вижу. Это огромный недостаток, и я всегда старался преодолеть его, развивая в себе способность «видеть». Для этого я всю жизнь обращаюсь к живописи. В какую бы страну я ни попал, первое, что я делаю,— подробно знакомлюсь с ее музеями, вглядываюсь в произведения мастеров живописи и стараюсь не только почувствовать м у з ы к у, двигавшую душой художника, но и способы его компоновок, ритм движения и прочее.

Я думаю, что до известной степени я преодолел свою изобразительную недостаточность, но это мне стоило большого труда.

И все же я лучше с л ы ш у.

А с л ы ш а т ь х о р о ш о — это тоже необходимый элемент в профессии кинорежиссера.

Не только обостренное зрение, но и обостренный слух, тонкое ухо необходимы кинорежиссеру. Режиссер должен быть также в известной мере и музыкантом, во всяком случае, он должен разбираться в музыке, то есть быть образованным в музыкальном плане человеком. В этом я совершенно убежден.

А чувство ритма, особое, неповторимое чувство ритма и темповых чередований! Разве может считаться мастером-профессионалом режиссер, не наделенный этим чувством и постоянно не развивающий его?!

И, наконец, самое главное: работа с человеком, с актером.

Какой широтой умения должен обладать кинорежиссер, сталкивающийся почти в каждой своей картине с новыми и новыми актерами, чаще всего самых разных направлений и школ!

Каким мастером должен он быть, чтобы создавать каждый раз новый и все же единый ансамбль!

Но ведь кинорежиссеру приходится работать не только с профессиональными актерами. Он работает и с так называемой «массовкой», а как часто не только эпизодические роли, но даже и главные играют ныне в фильмах «люди с улицы» или же актерская молодежь, еще не покинувшая школьной скамьи.

Какой же способностью внушения, какой заразительностью чувств, каким педагогическим даром, каким подчас талантом проповедника должен быть наделен кинорежиссер для того, чтобы почитаться мастером своего дела!!!

Но это еще далеко не все.

Кинорежиссер должен быть прекрасным организатором, экономистом, он должен уметь считать деньги и рассчитывать время. Он обязан быть знатоком всего производственного процесса создания кинокартины.

Но погодите! Каждый из перечисленных элементов — это уже отдельная профессия! А вы хотите, чтобы кинорежиссер владел всеми этими профессиями. Возможно ли это? И не утверждаете ли вы таким образом, что режиссер — это разносторонний дилетант, поскольку не может же человек одновременно профессионально владеть столькими специальностями?!

Да, такие вопросы могут быть мне заданы вполне законно.

Но я могу ответить на них только так: конечно, режиссура в кино — увы! — плодит дилетантов, и об этом я говорил выше. Однако речь у меня в основном идет о том, что кинорежиссер должен быть высококультурным человеком, человеком, у которого фундамент общей культуры таков, что он может, владея даже не всеми элементами своей работы до конца, свободно в них разбираться и квалифицированно направлять труд всего сообщества людей, связанных постановкой картины. А эти люди — профессионалы каждый в своей области: актеры, операторы, художники, композиторы, организаторы производства... да и мало ли еще профессий, объединенных в коллективе, снимающем кинокартину?

К сожалению, высококультурной режиссуры не так много и у нас и на Западе, и это, конечно, главная беда нашего искусства, ибо мастерство есть возможное овладение всеми перечисленными выше элементами плюс общий уровень культуры и, конечно же, плюс опыт, опыт и еще раз опыт.

О таланте я не говорю. Иногда он оказывается таким, что, кажется, и опыта не нужно и всего того, что я говорю, не нужно. Талант покоряет вас, побеждает безоговорочно. Но вот беда: сделал такой талантливый человек одну превосходную картину, ну, две картины, а потом начинается странное торможение. И художник слабеет и слабеет. Оказывается, что одной одаренности мало, и где-то начинает выясняться, что общей-то культуры и не хватает, той общей культуры, которая является обязательным фундаментом истинного мастерства.

...Теперь отвлечемся немного в сторону.

В нашей профессии есть один, я бы сказал, показательный парадокс. Снимать так называемые производственно-легкие картины режиссеру почти всегда гораздо труднее, чем так называемые производственно-сложные.

Для того чтобы объяснить, что я имею в виду, придется еще раз обратиться к собственному опыту.

В моем первом фильме «Подруги», как я уже говорил, не было ни сложных массовых сцен, ни крупных «баталий», ни больших и дорогих декораций. В общем, картина была производственно-легкой. И вот когда мне дано было право приступить к работе над вторым фильмом, я совершенно сознательно решил найти такой материал, который увлек бы меня как художника, но одновременно помог бы мне в какой-то мере преодолеть мою режиссерскую «недостаточность».

Горы — юношеская любовь моя! Горы и люди гор — вот о чем думалось мне, пока еще смутно мечталось. Так, может быть, гражданская война на Северном Кавказе (материал в те времена почти не тронутый)?

И я пошел на поклон к своему другу и любимому поэту Николаю Тихонову. В Тихонове любил я еще и «человека гор», обладавшего великолепной способностью выбирать тропы потруднее.

Он мгновенно закидал меня сотней устных новелл. Каждая — переплетение самых неожиданных ситуаций, порожденных специфическими условиями, в которых жили горные племена Северного Кавказа, подчас враждующие между собой. Необыкновенные случаи, фантастические повороты, неожиданные судьбы героев эпоса революции, странности горной войны... Чего только не было в этих тихоновских новеллах?! В общем, мы тут же и порешили работать вместе.

О том, как зарылись мы в архивы истории гражданской войны, о том, как бродили несколько месяцев, собирая материал, по горным тропам Осетии, Ингушетии, Кабардино-Балкарии, об удивительных встречах и удивительных людях, встреченных на наших путях-дорогах, о зародившейся там, в горах, нашей дружбе с одним из самых интересных людей тех времен (я уверен, что это так!) Беталом Калмыковым — обо всем этом сейчас не время рассказывать. (Да и рассказы эти заняли бы много времени. Должен сознаться, все, что мы увидели, и запомнили, и записали, во много раз интереснее и значительнее фильма, который мы сделали. Но не в этом сейчас дело, и «тема» сейчас не та.)

Итак, я получил возможность снять фильм, материал которого был для меня предельно увлекателен. И одновременно фильм этот

был в высшей степени производственно-сложным. Предстояло снимать в трудных условиях гор огромные массовые сцены, «баталии», «бунт» многотысячного поголовья скота, запертого в узких ущельях, бешеные рейды конницы, встречи на снежных вершинах... Да! Чего только не было в нашем с Тихоновым сценарии!

И вот выяснилось, что все эти баталии, камнепады, скачки, тысячные массовки, пылающие селения снимать мне, режиссеру (как р е ж и с с е р у, а не организатору), много легче, чем какую-нибудь, на первый взгляд, скромную сцену вроде сцены, происходившей в трактире в «Подругах». И опять все дело в том, что кинематограф — искусство к о л л е к т и в н о е. И чем сложнее в н е ш н я я жизнь фильма, тем с п е ц и а л и з и р о в а н н е е работа коллектива, создающего фильм.

Огромное движение масс, каменные обвалы, скачки, баталии — ведь все это было заранее расчерчено, размечено по местности художниками, операторами, проверено ассистентами. Каждый участок таких съемок был с п е ц и а л и з и р о в а н. И иначе не могло быть. Режиссеру, конечно, принадлежит общее творческое руководство всем этим сложным процессом. Но сама съемка осуществляется десятками специалистов. И съемки «Друзей» вели вместе со мною превосходные специалисты, знатоки своего дела.

Должен сказать, что мне и дальше везло на соратников по работе. Я всегда работал с превосходными художниками, композиторами, ассистентами. А операторы А. Шеленков и Чен Ю-лан вот уже более двадцати лет делят со мною режиссуру.

Итак, сцены «интимные», где режиссер один на один с актерами, подчас для него гораздо труднее, требуют гораздо более значительной нервной отдачи, чем все вместе взятые эффекты «грандиозного».

Я уверен, что М. И. Ромму значительно сложнее было снимать камерные эпизоды его ленинских картин, чем массовки батальных сцен «Адмирала Ушакова».

Думаю, что и Стенли Креймеру много проще было, когда он ставил свой «Безумный, безумный, безумный, безумный мир» со всеми эффектами гонок, столкновений машин (которыми занимались, конечно же, с п е ц и а л и с т ы), чем, скажем, такой внешне спокойный фильм, как «Нюрнбергский процесс».

Опять-таки я говорю обо всем этом лишь для того, чтобы снова и снова подчеркнуть к о л л е к т и в н о с т ь нашего труда, и если вы хотите знать, одним из главных признаков м а с т е р с т в а режиссера я считаю умение сочетать и направлять к одной общей цели все разнородные усилия коллектива, который он возглавляет.

Снова трюизм, снова аксиома? Конечно!

Но как еще часто режиссер, чувствуя себя «повелителем всех стихий», бессмысленно суетится на съемках!

Великого терпения требует наша работа. Терпения и подчас н е н а в я з ч и в о с т и своей воли, какой обладал Кутузов в бою (по Толстому). И вот это кутузовское «спокойствие», передающееся всему коллективу, это предвидение б о л ь ш о г о, во имя которого не цепляешься за мелочи и не увязаешь в них,— также о б я з а т е л ь н о е у с л о в и е подлинного мастерства режиссуры.

Вот некоторые мысли, на которые навела меня тема сегодняшней беседы. Очевидно, многое из того, о чем я говорил, легко опрокидываемо и, во всяком случае, недостаточно точно.

Но я не лектор и не теоретик. И все, о чем думается, трудно привести в систему. Мысли эти об искусстве и о жизни вечно спорят одна с другой, и пока спор этот продолжается, у меня есть надежда, что я еще что-нибудь сделаю в искусстве. Когда же этот спор кончится, наступит, очевидно, время писать воспоминания.

И. МЕТТЕР

Чистый лист бумаги

Из писательских наблюдений

1

Вероятно, не счесть всех жизненных путей, по которым писатель приходит к выбору определенной темы. Иногда это даже дело случая. Вернее, кажется, что это дело случая. В действительности же случай, с которым писатель соприкоснулся в жизни, наталкивает его на определенную тему вовсе не случайно: что-то бродило в душе писателя, неосознанное, быть может, даже им самим. Нередко я вижу и слышу то, что мне хотелось бы увидеть и услышать. Люди, с которыми я встречаюсь, сортируются согласно моим убеждениям, накопленным в результате житейского опыта.

Жизненные наблюдения автора действуют на него избирательно: то, что представляется одному литератору чрезвычайно важным, оставляет совершенно равнодушным другого. Именно поэтому «подсказать» писателю тему со стороны, не зная его интересов, мыслей, вкусов,— дело чрезвычайно сложное, как правило, обреченное на провал или — еще хуже — на халтуру.

Кинематография — наиболее планируемое искусство. Не стоит гальванизировать спор, насколько вообще возможно и полезно предсказывать появление художественных произведений. Я хорошо знаю, как это делается на уровне студий. Составляется тематический план объединения. Года на три вперед. Так называемые темы сценариев определяют прейскурантным способом, чтобы все было в ассортименте: первое — о рабочем классе, второе — о сельском хозяйстве, третье — о молодежи, четвертое, пятое, шестое — обороноспособность, борьба за мир, история. Руководителям объединений невдомек: то, что они называют темами, вовсе и не является темой. Нет такой темы — сельское хозяйство. Но есть великолепная картина «Председатель». Тема — это всегда открытие.

Редактор одного из объединений «Ленфильма» обратился недавно ко мне с предложением:

— Нам нужна к юбилею картина о пограничниках. Вы писали о милиции, это где-то рядом. Очень просим вас взяться за сценарий. Окажем всяческое содействие.

Дело даже не в том, насколько «рядом» милиция и погранвойска. Просто у меня не было и нет ни одной мысли о пограничниках, я о них никогда не размышлял. Как же я могу написать об этом серьезное произведение?

Случается и иначе.

Я давно пишу сценарий, герои которого — молодые люди и учителя разных поколений. Подробней рассказывать об этом не хочется, потому что пока многое мне еще самому неясно. Однако мой разговор с директором объединения одной из наших киностудий привести хотелось бы.

Положив передо мной листок типового договора, директор доверительно поведал мне:

— Ваша тема у нас в плане. Очень она нам нужна. Я скажу вам даже больше: если в сценарии не будет теневых сторон нашей действительности, то мы можем уплатить по высшему тарифу.— Директор выразительно посмотрел на меня.— А если с теневыми сторонами, тогда — обычная сумма.

Мы ударили по рукам — с теневыми.

Этот сценарий, повторяю, у меня еще не получился.

Думая над ним, бродя среди молодых людей, споря и соглашаясь с ними, я приходил к кое-каким, иногда зыбким выводам. А иногда выводов я сделать не мог: верными мне казались совершенно полярные друг другу мысли.

Многое из того, что я видел, слышал и обдумывал, не размещается в сценарии. Возможно, однако, что все это представляет интерес не только для меня, ибо нет, на мой взгляд, нынче более важной и острой темы, нежели та, что в тематических планах киностудий ежегодно переписывается заново: «О советской молодежи».

2

Меня пригласили выступить в молодежном кафе. Девический голос сообщил мне по телефону:

— Мы хотим, чтобы у ребят нашего района было побольше пищи для ума. С этой целью при Доме культуры открыто кафе молодежи. Мы создаем традиции. В четверг прием новых юношей и девушек. Пожалуйста, подружитесь с нами.

В том, что сообщалось мне по телефону, все было вроде бы симпатично. Однако какие-то неуловимые оттенки словосочетаний, а может, накатанный тон, которым это произносилось подряд, без пауз, несколько насторожили меня.

Когда утомленным людям моего поколения бывает не по душе какая-нибудь черточка в современном молодом человеке, то мы боремся с собственной брюзгливостью испытанным методом. Перестань цепляться попусту, говорим мы себе, всем старикам всегда казалось, что их молодость была содержательней и чище помыслами.

Я пришел в кафе в назначенное время. Нарядно одетые молодые люди раскладывали на круглых низких столиках пирожные, ломтики лимонов, конфеты. Электрические чайники были приготовлены у штепсельных розеток. Оживленная, энергичная организаторша — она-то и звонила мне по телефону,— крепко пожав мою руку, попросила меня называть ее просто Томой. Я подумал, что ее возраст дает ей заслуженное право на отчество.

— Сколько минут вам потребуется для выступления? — спросила Тома.

— Трудно сказать. Это зависит...

— Постарайтесь, пожалуйста, уложиться минут в двадцать. Порядок у нас будет такой: сперва мы торжественно примем новых ребят в члены кафе, затем выступите вы, а затем к нам обещали приехать артисты танцевального ансамбля и жонглер из цирка.

— Концерт?— упавшим голосом спросил я.

— Ни в коем случае,— горячо запротестовала Тома.— Дружеская встреча за чашкой чая. Пища для ума. Мы хотим разбудить инициативу и создаем свои традиции.

Что-то уж очень запросто и часто она произносила эту «пищу для ума», словно такое блюдо заготавливается в буфете.

Когда чайники закипели, молодые люди сели по пять человек вокруг каждого стола. Насколько я успел выяснить, здесь была самая разнообразная по своим занятиям и интересам молодежь: студенты, инженеры, рабочие, служащие районных учреждений. За отдельным столом сидели пять заводских ребят, которых сегодня принимали в члены кафе.

Кстати, я не убежден, что совместное питье чая или даже кофе следует закреплять организационно. Страсть к выдаче всяческих пропусков и членских билетов у нас неодолимая. И еще мы любим вводить в организованное русло те человеческие поступки, сладость которых в том и заключается, чтобы они никого не касались. Года три назад в Ленинграде, на Невском проспекте, открыли большое кафе. Здесь вкусно кормят. Здесь чисто и довольно уютно. Казалось бы, ничего особенного больше не требуется. Однако стали появляться письма-жалобы с рацпредложениями. В новое кафе была направлена рейдовая бригада. Смысл всей возни, затеянной вокруг обыкновенного кофепития, заключался в следующем. Авторам писем представлялось, что простое сидение за столиками в кругу друзей без дополнительных интеллектуальных и эстетических нагрузок есть занятие пустопорожнее. Авторы писем требовали, чтобы посетители кафе были сколочены в крепкий коллектив. С иждивенческими настроениями отсталой части молодежи надо покончить. Раз человеку дано светлое право пить черный кофе — значит это налагает на него и определенные обязанности. Попил — станцуй. Попил — спой. Попил — сыграй, изобрази. А если у тебя нет никакого художественного таланта, выйди на эстрадный помост и поделись своими сокровен-

ными мыслями. Расскажи о своих успехах, посетуй на свои трудности. Коллектив кафе поможет.

Боже ты мой, ну откуда берутся на этом прекрасном белом свете такие тоскливые, пошлые люди! И почему именно они так обожают учить? Путем многолетней селекционной работы выращена порода деятельных тупиц со стойкими генетическими признаками, разбрызгивающимися по наследству даже вбок, а не прямо.

Вернемся, однако, в то молодежное кафе, куда меня пригласила Тома. Когда собрался кворум, Тома поднялась и в виде приветствия вдохновенно прочитала очень плохие, самоделковые стихи. Стихи были совсем плохие, до слез дрянные, как у тети Сони на именинах. Затем Тома скомандовала, чтоб заводские ребята встали. Они поднялись, застенчивые молодые люди, и, неловко переминаясь, стояли подле своего столика, покуда группа других, тоже вполне милых ребят, приблизившись, вручала им на тарелке, покрытой китайским мохнатым полотенцем, буханку обдирного хлеба. И еще им вручили солонку с крупной серой солью.

— Это наша традиция,— сияющим шепотом пояснила мне Тома.

Никто из ребят не знал, что делать дальше с этим хлебом-солью и на кой леший все это нужно. Затем Тома объявила, что сейчас выступит писатель такой-то и расскажет, над чем он работает. Творческий самоотчет, сказала она громко, а мне успела шепнуть: двадцать минут, даже лучше — пятнадцать.

Я заметил, кстати, что она разговаривает крупноблочным способом. У нее не было в запасе отдельных слов, которые можно произвольно переставлять, а есть блоки, из которых Тома строит свою малогабаритную речь; потолок речи — два пятьдесят, до него можно дотянуться рукой.

Отбарабанивая свои пятнадцать минут, я виновато поглядывал на нетерпеливых артистов танцевального ансамбля и нахмуренного жонглера, толпившихся в дверях.

Тома осталась удовлетворенной этой пищей для ума. Что касается молодых людей, то, как я выяснил потом, уже в коридоре, редко кто приходил в это кафе по нескольку раз: они предпочитали встречаться кустарным образом, вне крупного, хорошо организованного коллектива. Насколько я понял, многим вообще казалось, что один из самых удачных коллективов для этого дела состоит из двух человек: Он и Она.

Собственно, в коридоре и состоялась моя встреча с ребятами. Именно там, прислонившись к стенкам и запойно куря (в кафе была традиция — не курить), мы проговорили часа два. Каюсь — беседа не носила «тематического» характера, а была расхристанной как попало.

3

Ох уж эти тематические беседы, обожаемые всяческими устроителями вечеров и планируемые на пятилетку вперед! Бывал я на них в конце 40-х годов, да и нынче. К сожалению, далеко не везде произошли в этом смысле существенные изменения.

Есть такая излюбленная тема — «О дружбе».

Как правило, делалось это, делается иногда и сейчас таким путем. Приезжает лектор в какой-нибудь красный уголок большого молодежного общежития. Для лекторов подобного типа совершенно безразлично, будет ли это общежитие студентов-физиков или сезонных строительных рабочих. Какая для него разница? Текст-то у него один. Рекомендованный. Утвержденный. С грифом общества по распространению.

Помню, как в году пятидесятом я впервые оказался случайным слушателем подобной беседы в рабочем клубе молодежи. Само понятие беседы применительно к тому, что происходило в клубе, было нелепым, ибо беседы-то как раз и не было. Беседа предполагает взаимный обмен мыслями. А тут лектор стоял за фанерной трибункой, вцепившись в нее обеими руками, у ног его лежал трепаный портфелишко, на трибуне сложены были много раз пользованные листочки с текстом, от которого лектор ни разу так и не отклеился. Натруженным голосом он нацеливал ребят на недосягаемые образцы дружбы классиков марксизма. Парни и девушки, и я в том числе, чувствовали себя, по сравнению с этими великими образцами, такими маленькими людьми, такими песчинками, от которых ничего ровнешенько не зависит. И рядовая наша обывательская дружба выглядела такой теоретически не оснащенной!

Вопросов к этому лектору у слушателей не было.

А ночью в комнате общежития, куда меня устроили до утра, я услышал тихий голос с соседней койки:

— Дяденька, вы спите?

— Не сплю.

— Можно с вами поговорить?

— Давай.

— Вы на лекции были сегодня?

— Был.

— Вообще-то хреново.

— Чем же тебе не понравилось?

— Хочу понять случай из жизни. Как поступать практически... У вас в милиции есть знакомые?

— А тебе зачем?

— Петьки Карякина отца на той неделе взяли. Это мой друг, Петька Карякин. Мы из одного ремесленного. Фрезеровщики.

Я молчал, догадываясь по тем временам, что́ может тревожить парня.

— В понедельник исключать будут Петра из комсомола. За связь с отцом... Правильно это?

Я ответил ему не так, как думал, а как отвечали в те годы случайным собеседникам:

— Мне трудно судить: я ведь не знаю ни отца, ни сына.

— Вы-то не знаете, а я-то знаю. Вчера вызвал меня один тип, говорит, ты должен на собрании выступить, доказать на Петра Карякина. Я говорю, чего доказывать, если Петька — мой закадычный дружок. А это, говорит, самое то, что нужно: на чужого доказательств не бывает, а на друга всегда найдется.

— Ну и что ж ты решил?— спросил я.

— Сволочь он, этот тип. Шкура. Я, знаете, что надумал, дяденька? Выступлю на собрании и скажу ребятам: если вы Петьку Карякина исключите, то и меня заодно.

И этот парень поступил в понедельник на собрании так, как не посмел бы поступить в подобных обстоятельствах иной лектор, разъезжающий со своей беседой о дружбе.

4

Мы обеспокоены сейчас состоянием нравственности нашей молодежи. Если говорить о печати, то беспокойство это проявляется главным образом в такой форме. В статьях и в опубликованных выступлениях сперва достаточно длинно, в давно привычных выражениях перечисляются известные подвиги молодежи: построено столько-то электростанций, вспахано столько-то целины, надоено столько-то молока, охвачено учебой столько-то миллионов. Сама по себе эта статистика, да еще однообразно употребляемая, не может обладать постоянным эмоциональным зарядом. В самом конце подобных статей и выступлений зачастую скороговоркой пробормотывается, что еще не все у нас благополучно с уровнем нравственности, с идейным уровнем молодых людей. Приводятся даже отдельные трагические, горестные случаи, анестезированные, как правило, новокаиновой блокадой оговорок: нетипично, нехарактерно, родимые пятна.

Я профан в медицине. Но мне представляется, что изучать и лечить болезнь можно, только обобщая, типизируя случаи заболевания, причины, симптомы, а не дробя их и приговаривая все время:

— Ах, какой могучий, золотой, здоровый организм!

Кроме того, больных лечат люди, умеющие это делать, а не знахари и шаманы. Что же касается воспитания молодежи, то почему-то принято считать, что этим может заниматься любой взрослый человек. Раз ты старше— воспитывай!

Принято у нас считать, что молодой человек совершенно не обладает жизненным опытом. Он — чистый лист бумаги, на котором нам, пожилым людям, снабженным этим самым жизненным опытом, положено совершать свои записи.

В чистый лист бумаги я совершенно не верю. Неопытность молодых людей сильно преувеличена. Они живут не в колбе, из которой выкачан воздух. Кое-какие каракули на этих чистых листах уже нанесены и повседневно наносятся. Это надо понимать и учитывать. В том смысле понимать и учитывать, что у молодых людей совершенно закономерно возникают вопросы, от которых мы нередко просто отмахиваемся.

5

Этим летом я принимал участие в одном новом обряде, который произвел на меня довольно унылое впечатление.

В одном из районов Ленинграда молодым людям выдавали паспорта. Милиция решила обставить выдачу этого документа с соответствующей торжественностью.

— Мы хотим,— сказал мне майор, начальник паспортного стола,— чтобы этот день юноши и девушки запомнили на всю жизнь.

Вот тут и начинается тот самый «перебор», который вызывает иногда обратную реакцию— ироническую. Мне, например, не кажется, что получение рядового документа, паспорта, может врезаться в память на всю жизнь. Вот когда паспорт в милиции отбирают — такой день действительно запоминается надолго.

Как же это было все обставлено?

В зале клуба сидели триста молодых людей, которым положено было вручить паспорта. Перед ними за столом расположились пенсионерка, пенсионер, литератор и майор милиции. Была и трибуна. Пенсионеры эти, как оказалось, уже много раз присутствовали при подобной церемонии. И если в первый раз они, возможно, и нашли какие-то человеческие слова, которые могли затронуть души ребят, то при мне, уже в десятый раз, их речь была совершенно банальной и даже не очень умной: вот, дескать, вам выдают советский паспорт, цените его, берегите его, мы в свое время этого не имели. Что касается меня, литератора, то я настолько растерялся от непосильности этой паспортной темы, от вида унылых, скучающих лиц молодых людей, что вообще ничего не сказал по главному поводу, а минут двадцать проговорил о литературных новинках.

Майор милиции остался мной недоволен.

Мы стараемся нынче ввести в обиход молодежи много новых обрядов. Как будто собираются вводить помолвку, то есть за год до свадьбы юноша и девушка, желающие вступить в брак, будут сперва помолвлены. Полагают, что это укрепит будущую семью и уменьшит количество разводов. Вообще-то говоря, церковь изобрела это давно. Не уверен, что старый, обновленный обряд сильно поможет. Анна Аркадьевна Каренина тоже была, безусловно, помолвлена с Алексеем Александровичем задолго до свадьбы. Только не нужно меня поправлять, что, мол, нынче иные исторические, социальные условия. Тем более. В наши дни получить развод несравненно легче.

Кстати, когда открывали дворцы бракосочетаний, то на них тоже возлагали неоправданно радужные надежды. Прошло время, и оказалось, что процесс бракосочетания в дворцах зачастую сопровождается изрядно жирной пошлостью.

Желание понять современного молодого человека со всей его пестротой и противоречивостью суждений, стремление вызвать его душевное доверие и отсюда — умение воздействовать на него нравственно, идейно — дело до крайности тонкое. Не так уж часто встречается такой талант, не на каждом шагу. Само же по себе преимущество в возрасте и даже недюжинный жизненный опыт дают безусловное право на уважение, но из одних этих свойств еще не складывается воспитатель.

Проще всего, встретив юношу или девушку с негладким характером, встретив молодого человека, думающего несколько иначе, чем другие, ошибающегося в своих выводах, проще всего чохом окрестить их скептиками, циниками и даже иногда — тунеядцами. Неизмеримо сложней разобраться в том, что их порой мучит, правдиво, без лицемерия ответить на их действительно трудные вопросы, ибо их трудные вопросы не всегда легки и для нас.

Мне кажется, что ни один сценарий, ни один фильм, ни одно произведение искусства не могут вместить в себя все то, что нас волнует в судьбах молодежи. Об этом должно быть поставлено много фильмов, написано много книг. Умных. Правдивых. И даже тогда, когда у нас наберется немало этих хороших произведений искусства, проблема эта все равно не будет исчерпана — конца ей нет и быть не может.

Л. РЫБАК

Многоугольник мнений

ЛЕНЕ НРАВИТСЯ

Слышал я рассказ о старике гримере. Выйдя на пенсию, он долгими скучными вечерами просиживал, безучастный, у телевизора и оживлялся только тогда, когда являлась на экране знакомая актриса, героиня не очень давнего фильма. «Я ее работал!» — радостно восклицал старик; придвигался ближе и разглядывал загримированное лицо. Судил он строго, но в основном — о гриме.

Своеобразно судил? Пожалуй. Быть может, его оценки — единственные в своем роде, но вот что важно: они не единственно своеобразные. Есть избирательная заинтересованность творца, будь он осветителем, кинорежиссером или тем самым тенором, который, по выражению Зощенко, «в центре сымается». Есть избирательная оценка зрителя, оценка, обусловленная в главном — сложившейся позицией, а в частностях — бесчисленными конкретными обстоятельствами и наслоениями. Только в темном кинозале смутным целым представляется людская масса. Но вспыхнет свет, шумно поднимутся с мест зрители, и завяжутся споры, и выявятся мнения во всей полноте согласий и различий.

В пестроте сталкивающихся разноречивых суждений сложно переплетаются главное с частным, единство взглядов с индивидуальными и подчас взаимоисключающими отклонениями. Разобраться — что принципиально, а что случайно, что от убеждений, а что от эмоций, — нелегко. Не потому ли частенько, не измерив собственный угол зрения и безосновательно предполагая его широту, мы отметаем неугодные нам оценки и неправомерно обобщаем свою? А бывает и так: безучастные к спорам окрест себя, мы отсиживаемся в своем углу и, подобно старому гримеру, интересуемся лишь тем, что близко нам, как собственная работа. И сколько углов — столько умов.

И образуется многоугольник мнений с углами острыми и тупыми. Нет единомыслия? Это хорошо: люди мы разные. Плохо другое: мы не исследуем ни проявлений единодушия, ни индивидуальных отклонений, мы не выясняем, из чего складывается критическое мнение, высказанное зрителем. Спешим! И зрителя встречаем по оценке, как по одежке. Не устаем нахваливать его за требовательность, не успеваем поругивать за всеядность. А пора бы от похвал и порицаний перейти к объективному анализу. И, признав существование критического многоугольника, подвергнуть его тщательному рассмотрению. Трудно воспитывать взыскательно-принципиального, восприимчивого и квалифицированного кинозрителя, если фигура его не освещена.

...Вспыхивает свет. В толпе продвигаюсь к выходу, присматриваюсь к идущей рядом молодежи. Взрослый зритель меня привлекает меньше, такова уж присущая мне избирательная заинтересованность: я учитель. Слушаю оживленные реплики сегодняшних и недавних школьников и, радуясь или огорчаясь, восклицаю мысленно:«Я их работал!» Но одни эмоции немногого стоят. Учитель должен вовсю использовать преимущества своего положения — изучать. Надо бы, конечно, и воздействовать, но как раз для этого-то прежде всего следует изучать. И я изучаю критические оценки старшеклассников, которым за 16. Это интересная публика: соблазны недавних запретов еще будоражат молодых людей, кинозалы манят их. Они ищут, думают, спорят. Они уверены: им все ведомо, доступно, понятно. Сколько их в зале! Успех новой картины во многом зависит от них. Похвалят ли товарищам? Будет ли очередь за билетами? Кинотеатр без молодежи пуст.

Айда в кино! Веселой компанией бегут сюда днем с уроков, а по вечерам расстановка молодых кадров иная... Но как бы то ни было — хочется, конечно же, очень хочется, чтобы фильм был событием в жизни молодого человека, стал вехой на его пути, помог увидеть настоящее и провидеть будущее, обрадовал всем золотом мира. Это зависит от фильма? Да. Но не в меньшей степени — от зрителя. От частностей: с кем пришел, когда пришел, как смотрел, чего

ждал — нет числа случайным, но значимым обстоятельствам, конкретно определяющим готовность к восприятию. И от главного: от того, каков он, молодой зритель, какова его жизненная позиция. В статье этой речь пойдет преимущественно о главном: о позиции, выявляемой в критической оценке молодого кинозрителя.

Высказывая свое мнение о фильме, молодой зритель заявляет о себе, и его «заявление» должно быть рассмотрено.

«...Девочки говорили: «Пойди, пойди» — я и пошла. ...Совершенно не понравилось. Я люблю такие фильмы, которые заставляют задуматься. Пусть это будет комедия, пусть еще что — мне не понравится фильм, если на другой же день не о чем вспомнить и ни сразу, ни потом не о чем думать.

По-моему, фильм должен оставлять ощущение нерешенного вопроса, но у моей подруги Лены, с которой мы ходили на эту картину, свое мнение: ей нравятся вот такие киноконцерты, для нее кино — развлечение. Конечно, и для меня развлечения много значат. Мне понравились в этой картине хорошие песни, отлично снятые пейзажи, но я шла смотреть художественный фильм, понимаете?

Художественное — значит глубокое, такое, что по-особому переживаешь и над чем задумываешься очень-очень. Я не знаю, как лучше выразиться, но, по-моему, фильм тогда художественный и хороший, когда он больше, чем действие, больше, чем даже жизнь. То есть не просто смотришь на экран, следишь за событиями, как в детстве, но и еще что-то. Вот над этим «что-то» и думаешь. Мне трудно сформулировать, и потому ко мне могут придраться и возразить: а разве следить за действием — значит обязательно не думать? Я не это имела в виду: для меня смысл действия важнее самого действия.

Вероятно, в художественном фильме такой смысл должен быть всегда, но он не всегда большой и не всегда заметный. И в комедии, о которой я пишу, было как раз заметно, что смысл маленький, даже меленький. Я вышла из кинотеатра с ощущением какой-то пустоты и неудовлетворенности. И юмор там— вот так юмор: смех вызывают только глупые выходки героев... Честно сказать, я тоже, как и все, смеялась. После уже подумала, что такой плоский юмор может всех зрителей сделать глупыми хоть на час. Поэтому я считаю, что этот фильм меня буквально одурачил и обидел.

Может быть, я во многом неправа, но это, так сказать, мои личные суждения и соображения. Надо перестать слушать, когда говорят: «Пойди, пойди». Я и сама пойду, потому что кино люблю. А так — только больше разочарований».

Это ученическая рецензия, написанная выпускницей средней школы. Я сознательно выбрал пример, в котором избирательная направленность частной оценки приглушена, а принципиальность оценочного суждения подчеркнута. Я намеренно опустил название фильма и разбор его: замечания, высказанные в рецензии, заслуживают внимания безотносительно к частному факту, их вызвавшему. Здесь интересна сама критическая позиция, занимая которую ученица отвергает один фильм и принимает другой. А то, что перед нами именно сформированная позиция, несомненно: девушка, одураченная и раздраженная пустячной комедией, размышляет о своем прочно сложившемся отношении к искусству кино, к любимому искусству и старается обосновать это отношение как принцип, как убеждение.

Конечно, не каждая критическая оценка молодого зрителя отличается такой чистотой позиции и взыскательностью. Ведь и в приведенном примере поминается «подруга Лена», у которой есть свое мнение, и другие девушки, одобрившие непритязательно-развлекательный киноконцерт. Различные вкусы, симпатии, склонности и многие привнесенные обстоятельства индивидуально окрашивают субъективную оценку, создают широкий диапазон мнений. Нельзя не считаться с этим, нельзя отворачиваться от конкретных особенностей: молодой кинозритель — не плакат, не условная средняя фигура, а живой человек. Таким предстает он, отстаивая свое мнение. Таким должно знать его, решая задачи воспитания молодежи средствами киноискусства.

Однако знать надо не отдельного зрителя, а многомиллионную аудиторию. Преувеличенное внимание к каждому отдельному звучанию, слышимому в симфонии критических оценок, дезориентирует, ведет к принижению роли киноискусства до некоего потребительского примитива. Но проблема зрителя, проблема адресата существует. Не проблема «Лены-с-ее-мнением», а общая проблема, общезначимая. Потому-то, снимая наслоения индивидуально-своеобразных суждений (о них как-нибудь «во-вторых»), я стараюсь высмотреть общехарактерную принципиальную позицию. А эта позиция есть, примечательна она единодушием и твердостью, четко выражена в критической оценке и задорно категорична.

ЦЕНА КАТЕГОРИЧЕСКИХ СУЖДЕНИЙ

Молодежь щедра на критические оценки. Известно, с какой свободой судят молодые люди о различнейших явлениях жизни, искусства. Судят, как рубят, прямолинейно и категорично: взмах — удар. И порой кажется, что тон таких суждений отвечает их сути, является результатом безответственности и непонимания. Не всегда оно так, далеко не всегда. Чаще всего излишняя категоричность, юношеская

самоуверенность рождаются не от безответственности, а, напротив, от стремления к ответственности, не от непонимания, а от понимания. Нам, взрослым, претит категоричность в оценке явлений искусства, а для молодых она служит выражением непримиримости и должна бы не отталкивать, а привлекать нас: рубят? любопытно... а за что? — и в суровой оценке молодого зрителя широко раскроются горизонты властной проблемы адресата.

«Фильм «Первый троллейбус» мне не понравился. Ну что это за фильм! Он никому не может понравиться, хотя в нем рассказывается о молодежи, о наших современниках. Я говорю «хотя», так как молодежная тема всегда волнует. Почему же картина скучна?..»

С маху, но точно: никаких скидок на тему, ибо как бы она сама по себе ни волновала, фильм к этим волнениям ничего не прибавил. Почему же?

«...события следуют одно за другим, но все они являются лишь поводами для очередного многозначительного конфликтика, которые набегают, набегают, не тревожат и не задерживают внимание зрителя. Конфликтики как будто путаются в ногах у героев. Ждешь одно, а совершается другое, и никаких оснований для этого нет.

А в общем фильм напоминает какую-то будто бы не раз виденную (хоть я о них только слышала) старинную слащавую драму, в которой героиня, вызывая всеобщее умиление, выбирает из двух поклонников того, кто победнее...»

Свирепо, безапелляционно, но справедливо. И это позиция, характерная для подавляющего большинства, сформированная жизнью, воспитанная лучшими кинообразцами. Это позиция поиска, не удовлетворенного сюжетом, в котором, как за окнами троллейбуса, то мелькнет, то скроется реальная жизнь современника и сверстника — волнующая тема. В претенциозных промельках фильма, в неожиданных поворотах троллейбусного маршрута обеднена действительность и скованы мечты, и хочется сойти на ближайшей остановке, оглядеться, призадуматься. Водители «Первого троллейбуса» этого не учли, промчались мимо, и калейдоскоп верхоглядства оценен по заслугам.

Это позиция, требующая от фильма правды (не обязательно бытовой — условность и вымысел молодые зрители любят и принимают,— глубинной правды). С этой позиции критикуются неоправданные, нарочитые конфликты, ложнозначительные события фильма. Отсюда и ядовитый упрек авторам, которые, как в старину, связали стандартными узелками, сентиментальными бантиками послушных киногероев, что отнюдь не вызвало умиления нашей молодой современницы. Более того: шаблон и фальшь, перепевы и отголоски при первом же столкновении с ними восприняты, как старинный хлам, и в «Первом троллейбусе» неискушенный зритель легко распознал чуть подновленный дилижанс.

Разбирая многие и многие рецензии недовольных, не удовлетворенных фильмом, я убеждаюсь в том, что категорическое осуждение стоит недешево: его цена — обманутые надежды и неутраченная вера в настоящее кино. Не ворчат, не судачат — предъявляют крупный счет.

«Это надо же придумать,— пишет парень, посмотревший фильм «Весенние хлопоты»,— поставили полнометражную картину о том, что надо озеленять дворы. Все остальное в этом фильме выглядит довесками к благородной идее озеленения и благоустройства. Не знаю, вы смотрели этот фильм или нет, но «все остальное» в нем — это любовь и борьба за новый быт, представляете? Не понимаю, как это получилось, что самое главное стало «остальным», а фон вылез вперед и смотреть в картине не на что...»

Фильм этот осужден безоговорочно и стопроцентно всеми, кто видел его и писал о нем, осужден за мелкотемье. И во многих случаях, как и в цитированной рецензии, заметен интерес к сюжетосложению, стремление понять, а как надо бы сделать такую ленту, как расставить акценты, как избавиться от копеечной символики, набившей противную оскомину. С той же позиции и в той же хлесткой манере (не привожу примеров, чтобы не повторяться) раскритикованы многие фильмы: «Любит — не любит?..», «Куклы смеются», «Строгая игра», «Зеленый огонек» — список, к сожалению, велик. Несмотря на индивидуальные отклонения, главное в критических оценках весьма сходно, поэтому можно говорить о принципиальном единстве взглядов.

Молодой кинозритель, каким виден он в критических отзывах, в обмене мнениями, в многолетних наблюдениях, задирист, резок, но вовсе не придирчив. Он понимает, что критика — это разбор и недостатков и достоинств. И он не стремится выискивать недостатки. Скорее, он склонен подчеркивать и преувеличивать достоинства. А уж отметить то, что ему понравилось, полюбилось, что поразило его, всегда готов, всегда рад. Он любит кино, верит в силу киноискусства, он — благодарный зритель.

«Недавно я смотрел художественный фильм «Председатель». Огромное впечатление произвело на меня правдивое содержание этой картины...» — такими или почти такими словами начали свои рецензии многие мои ученики — более половины из числа тех, кто рецензировал лучший фильм минувшего года.

Что взволновало их? Городские московские ребята — и те, кто бывал в деревне, и те, кто не видел ее никогда,— увидели в фильме подлинные трудно-

сти, реальное их преодоление. Поверили. Волнует убедительность большой художественной и жизненной правды, об этом написано в каждой рецензии.

Видимо, важно знать, что трудная правда, правда борьбы никого не расхолаживает. Напротив, в каждой рецензии заявляет о себе активный участник борьбы. Именно в такую позицию ставят себя юноши и девушки: сегодня — мыслью, завтра — делом готовы они биться за человеческое счастье. И фильм, показывающий, что победа не дается без боя, без крови, не пугает, не останавливает, а вооружает.

Ни о бездумности, ни о безответственности, ни о непонимании тут и речи быть не может. А ведь «Председатель» — фильм для понимания нелегкий. Но многие старшеклассники с одобрением пишут как раз о том, что разобраться в фильме было не просто, и это им нравится: картина заставила о многом задуматься, искать ответ. Горечь и недоумение отзывались болью в сердце, побуждали к активности мысль — это пережито, и это дорого зрителю.

А вот облегченные ситуации второй серии вызывают недоверчивое отношение, холодок скептицизма и протест. «Все преображается со сказочной быстротой, как по мановению волшебной палочки. Но дело даже не в том, что остается не вполне понятным, откуда свалилось материальное благополучие. Мое замечание по содержанию второй серии сводится к следующему: получилось вроде так, что материальное благополучие и жизненная цель — это одно и то же. А замечание к форме у меня такое: ритм второй серии отличается повышенной частотой. И хотя, может быть, правильно показать застойную бедность в медленном темпе, а движение вперед — в более быстром, но здесь, во второй серии, как сказала бы моя мама, учащенный пульс слабого наполнения...» — зубастый критик, не так ли?

Разборы фильма «Председатель» не оставляют сомнений в том, что главные идеи фильма восприняты и поняты правильно. Но в этих же разборах, демонстрирующих общность позиции и высокий уровень понимания, интересны частности, свидетельствующие об избирательной оценке, об особенностях восприятия.

Есть особенности, характерные для подавляющего большинства молодых зрителей. Таково, например, стремление к идеализации полюбившегося героя. Высоко оценивая деятельность Егора Трубникова, старшеклассники, покоренные силой и целеустремленностью активного героя, воспринимают — отбирают «положительное» и не воспринимают — отбрасывают «отрицательное», реконструируют образ: «Не мог такой человек отказаться пойти на свадьбу к простым и добрым людям. Жесткость Егору как-то не к лицу...»

Со стремлением к идеализации связано и другое — наивно-реалистический подход к искусству. Для юношей и девушек, сохранивших детски-доверчивое отношение к экрану, как к окну, распахнутому в мир, понятие «понравилось в фильме» представляется близким понятию «нравится в жизни». Безграничное доверие к возможностям кино радует, но ограниченность восприятия и недооценка искусства огорчают.

Эти особенности выступают заметно, когда молодые критики оценивают верно понятую ими идею, заложенную в столкновении образов Егора и Семена Трубниковых. «Два брата — два мира, два отношения к жизни»,— пишет один из моих учеников. Другими словами эту же мысль выражает каждый, и при этом все оценивают отличную работу Михаила Ульянова. Но никто, в сущности, не оценил в фильме Ивана Лапикова. А двумя годами ранее ученики предыдущего моего выпуска, рецензировавшие «Тишину», ни словом не обмолвились об Ульянове. «Отрицательный герой» — что тут может понравиться?! И понятно, что огорчает это не потому, что молодые люди не умеют по-настоящему оценить художника, но прежде всего потому, что видящие в искусстве только «отображающее зеркало» — помните Маяковского? — не видят, не используют возможностей «увеличивающего стекла».

В критичности суждений вижу я активное желание поразмыслить, настоятельную потребность рассудить, определить свое отношение, стать рядом с героями экрана. И проявляемый при этом интерес к проблематике фильма и к образному его решению говорит о значительном нравственном влиянии кино. Конечно, трудно, исследуя критическую оценку кинофильма, судить о том, в какой мере разбуженные и призванные к действию мысли и чувства зрителя станут его убеждениями, то есть, иными словами, будут способствовать воспитанию каких-то добрых качеств. Однако бесспорно, что встреча с киноискусством не проходит бесследно. Об этом, между прочим, категорически заявляет и сам зритель.

В этой категоричности — издержки роста. В ограничивающей прямолинейности привлекательно стремление к ясности, стремление продвинуться вперед единым духом, одним махом. Страховать от этого невозможно и не нужно: переболеют юношеской неприязнью к чужим доводам, усвоят коррективы, которые вносят жизнь и искусство, обретут широту взгляда, и в этом помогут и жизнь и искусство. Ошибется — ушибется? Не беда — личный опыт дорого ценится и дешево не приобретается.

СОСТОЯНИЕ ГОТОВНОСТИ

«Мы выросли!» — слышится в оценках молодых зрителей — то в подтексте, то в прямом высказывании, то как претензия, то как истина. Что ж, это, по-видимому, так и есть. Выросли — их нельзя поучать и нельзя обманывать их большие ожидания, они не терпят деклараций и декламаций. Подавай им настоящее кино! Не такие комедии, в которых комично выглядят лишь создатели фильма, и не такие драмы, которые заставили прослезиться целое творческое объединение, а картины трепетной и полнокровной жизни, ко всем радостям и ко всем горестям которой чувствует свою неотъемлемую причастность молодой зритель. Но готов ли он полноценно воспринять искусство, он, заявляющий: «художественное — значит глубокое»?

Я отвечаю утвердительно на этот вопрос. По моим наблюдениям, большинству молодых зрителей внятен образный язык киноискусства, какое бы «свое мнение» их, зрителей, не отличало. Правда, воспитание молодежной аудитории средствами и влиянием кино достигается не сразу и не без ущерба для восприятия конкретного фильма конкретным зрителем. И это обнаруживается в избирательном характере критической оценки — в «своем мнении»: в индивидуальном своеобразии, во вкусовых отклонениях, в возрастных ограничениях восприятия, то есть во всей пестроте сталкивающихся оценочных суждений (к сожалению, это бедно представлено в тесных рамках статьи). Так что, заявляя о готовности молодого кинозрителя к восприятию богатств кинематографа, я должен сделать существенную оговорку, касающуюся молодежной аудитории и фильмов, с которыми встречается молодежь.

Готовность молодого кинозрителя — не уровень восприятия, а его направленность: молодежь любит кино, ждет от фильма многого. И надежды-ожидания наиболее точно характеризуют юношей и девушек, занимающих место в зале. Это не дети: радостными надеждами бьется детское сердце, они ждут, предвкушают и редко разочаровываются, потому что красками собственной фантазии волшебно рисуют даже на серой ленте неудачного фильма. Это и не взрослые, чья готовность к восприятию измеряется глубиной сложившегося опыта, и этим определяется способность взрослой аудитории принять во всем многообразии жанры и темы, сюжеты и образы искусства кино. У молодежной аудитории есть своя специфика: особенности восприятия обусловлены ограниченным опытом, появившиеся запросы требуют удовлетворения, в надеждах есть определенность, направленность, пристрастность. Поэтому часты оправданные и неоправданные разочарования: «Ждешь одно, а совершается другое» — критическая оценка иной раз выглядит предопределенной и предубежденной.

Заботиться о воспитании молодого зрителя — значит учитывать его особенности, значит искать средства воздействия (увы, еще не изученные и не разработанные). Не потрафлять вкусам и интересам, а считаться с ними, даже если надо в чем-то изменить их, переориентировать, решая задачи воспитания. Иными словами, фильм должен быть наделен особой впечатляющей силой, способной, если это окажется необходимым, преодолеть инерцию направленного восприятия. Интересно, что в критических отзывах молодых зрителей есть прямые пожелания такого рода:

«Я шел на этот фильм, потому что приманили название и фотореклама у входа. Думал: детективчик или, в крайнем случае, закрученная любовная история — тоже неплохо. Оказалось — совсем не то. Но картина замечательная, она меня прямо потрясла, я таких никогда не видел и до сих пор, а прошло уже целых три дня, хожу под впечатлением. Так что я хоть и ошибся, но совсем не прогадал. Всегда бы так ошибаться!..»

Ждал одно — увидел другое. Разочаровался? Нет, фильм разбил сковывающую предрешенность избирательной критической оценки и полонил зрителя. Чем полонил? Юноша задает себе этот вопрос и отвечает на него панегириком идейно-художественным достоинствам фильма. Так же в подобных случаях поступают и его товарищи: они пишут о том, что узнали, чем обогатились, посмотрев новый фильм. Почти все говорят о том, что «настоящее кино» захватывает, потому что рождает чувство, которое раскалывает недоверчивую предубежденность любой крепости,— удивление. Удивился — вот и взяло тебя за живое.

«Недавно смотрела «Нюрнбергский процесс». Фильм произвел на меня огромное впечатление и захватил сразу же необычным началом — музыкой вступления. Вот уж не предполагала, что кинокартина на такую зловещую тему может иметь началом задорный, мажорный и, пока не разберешься, приятный марш, распеваемый хорошим, слаженным хором. Удивилась, но стала слушать и поняла, что лихой задор — это наглый фашизм: с присвистом топают по планете нацистские молодчики...»

«С самого начала фильма (а здесь речь идет о ленте Столпера «Живые и мертвые».— *Л. Р.*) мне все время чего-то не хватало. Потом догадался: музыки нет. Что же такое? Почему не вступает музыка? Ведь мы все привыкли к тому, что она помогает настроиться на определенный лад. Но так уж было задумано: молчал экран, будто вновь стал он Великим Немым, будто онемел он, пораженный горем первого военного года. А потом ворвался на экран злой воен-

ный шум: вой самолетов, скрежет танков, выстрелы, крики — звуки боя. А музыки, обыкновенной и привычной музыки, так и не было и быть не могло: такая музыка могла бы повредить особому ощущению правды... Это просто здорово: оказывается, что можно добиться сильного впечатления, не прибавляя что-то к уже известному, а отнимая от него и действуя в строгом соответствии с замыслом...»

Примеры — частности, рецептурного значения они не имеют. И потому, что искусство не создается по рецептам, и потому, что в критических отзывах молодых зрителей открывается великое разнообразие таких примеров.

Так что я вовсе не собираюсь предпочесть одно и отвергнуть другое, рекомендовать какие-то приемы, безошибочно полоняющие юношей и девушек. Хочу лишь отметить, что, видимо, есть средства, которые овладевают зрителем, организуют восприятие, вводят его в русло сопереживания. Это очень важно: поток ассоциаций, поднимающих каждого зрителя, должен быть направлен. Не рекламой, а образным строем картины надо воздействовать на состояние готовности к ее, картины, восприятию. И если фильм создает потрясенный художник — он найдет средства, потрясающие молодого зрителя.

...Уверен, что не досказали мне историю о старом гримере. Ведь были же, наверное, были случаи, когда избирательная оценка уступала место единодушному мнению, когда готовое сорваться «я ее работал!» замирало на устах. И старик, воодушевленный подлинным искусством, с детским изумлением смотрел на экран, разделяя чувства рядом сидящих доверчивых внуков. Ликовал или мучился — жил!

...Все возрасты покорны? Ну конечно. И статья — на ту же тему, хоть написана как будто о непокорном возрасте —о молодых кинозрителях, хранящих детски-наивную непосредственность чувств в сочетании с законно присвоенной взрослой требовательностью понимания. Вы ставите фильмы для молодежи? Завоюйте ее трудную любовь, не удовлетворяйтесь собственным безответным чувством. И поймите: к адресату — к сердцу — дойдет фильм, который пронизан удивляющей цельностью мироощущения и вместе с тем приобщает к взрослой жизни, укрепляет молодого зрителя в позиции ответственного отношения к себе, к людям, к искусству.

В ПАМЯТЬ О ПЕРВОМ РУССКОМ МУЛЬТИПЛИКАТОРЕ-КУКОЛЬНИКЕ

В Московском Доме кино прошел вечер памяти Владислава Старевича. Этого необычайно даровитого кинематографиста называют отцом русской объемной мультипликации. Доктор искусствоведения С. Гинзбург, выступивший с вводным словом, напомнил о начале творческого пути В. Старевича. Он был художником-коллекционером, когда в 1912 году А. Ханжонков пригласил его для работы в свое ателье. И уже через несколько месяцев Старевич выступил с первыми кукольными фильмами — «Стрекоза и муравей», «Месть кинооператора» и другими, а также с игровой экранизацией «Ночь перед Рождеством» (1913), где были широко использованы трюковые киносъемки. С именем этого кинематографиста связано еще одно событие — выход на международный экран русских дореволюционных фильмов. С. Гинзбург напомнил собравшимся о тех работах, которые были сделаны с участием Старевича другими кинематографистами, в частности о научных лентах по электромагнитным колебаниям. Вся графическая мультипликация, впервые примененная в те годы, была выполнена Старевичем.

О встречах со Старевичем во Франции в последние годы его жизни рассказали советские мультипликаторы И. Иванов-Вано и Д. Бабиченко. Он был необычайно одинок, замкнут и в то же время очень живо интересовался Советской Россией. Примечательно, что Старевич общался с близкими только на русском языке.

В. Ханжонкова, жена русского кинематографиста, в ателье которого начал свой творческий путь Старевич, поделилась впечатлениями о первых встречах с ним в дореволюционное время, рассказала о последней переписке Госфильмофонда с его семьей.

Виртуозные мастерство В. Старевича, непревзойденное искусство выполненных им кукол были продемонстрированы в заключающей вечер кинопрограмме — в фильмах «Стрекоза и муравей», «Месть кинооператора», «Волшебные часы», «Ночь перед Рождеством» (отрывок) и отличном кукольном кинопамфлете «Рейнеке Лис» (1938). Куклы, исполненные этим замечательным художником, поражали не только своими движениями, они жили в предложенных автором обстоятельствах и вели себя не менее выразительно, чем живые актеры.

СРЕДИ АКТЕРОВ

«От себя...»

Поэт читал стихи. В них шел дождь и человек под дождем. Он встретил женщину. Они увидели друг друга. Были глаза, был вокзал, было море. А что дальше — поэт не знает. Он хотел бы знать, он хотел бы написать сюжет для фильма, но...

место службы, месячный бюджет,
мненья, осужденья, сожаленья,
заявленья в домоуправленья —
это все не входит в мой сюжет.
А сюжет живет во мне и ждет,
требует развития, движенья,
бьюсь над ним до головокруженья,
но никак не вижу продолженья,
лишь начало вижу:
Дождь идет. Человек по улице идет.

Конкретность мысли и формы вобрала в себя такую обобщенность темы, создала такой незамкнутый простор для воображения, ассоциаций, раздумья, что слушатели молчали: не рассказанное поэтом обрело свое индивидуальное продолжение в каждом.

Евстигнеев неожиданно сказал: «Ох, черт, еще что-нибудь в таком же духе...»

И мне представилось неслучайным, что эти стихи понравились актеру. Они совпали с творческим устремлением художника. Евстигнееву в большей степени, чем многим другим актерам, присуща неповторимая конкретизация образа, который приобретает характер общественного явления.

●

— Ответь мне... Зачем нужен этот человек в будущем обществе?
—Не знаю... Наверно, не нужен (И. Бабель).

«...К начальнику лагеря заключенных приходит разбитной малый, кривляется, поправляет шикарным жестом несуществующий галстук, остроумно издевается, «ваньку валяет», как говорят. «Будете беседовать про трудотерапию?.. Но вы поглядите, как тут деревья растут». Взгляд, который нельзя скопировать. Не поднимая головы, Евстигнеев одними глазами, огромными, чуть навыкате и нахально-юродствующими в данном случае, показывает невыносимую высоту деревьев: сверху тонко, а снизу (жест, что не обхватить) — толсто. «Вот если б (руки начинают жить отдельно, точно поворачивая воображаемую сосну сверху вниз) наоборот!»

Евгений Евстигнеев

Ну и что? Пустой, ну, смешной человечишко.

И вдруг вопрос:

— Алексей Лапин мог убить человека?

— Нет.— Точно, быстро, не задумываясь, отметая, как абсурд.

— А Батый Каин? Мог?

Дальнейшее пребывание актера в кадре длится секунды. Шутовство слетает с него, в неподвижной мутности взгляда — мучительная, непонятная тяжесть борьбы. И, как будто ему перехватило горло, с трудом и сопротивлением человек выдавил:

— Не-е-ет...

Потом все время, пока шел фильм «Верьте мне, люди!», хотелось встретиться с Евстигнеевым— Костюковым на экране. Кто ты, человек, на дне души своей сохранивший больную и живую совесть? Зачем ты здесь? Ты солгал во имя лагерного товарищества, но мы знаем, чего тебе это стоило. Легкомысленный и пустой репей, твое юродство в начале сцены вдруг обернулось неиспользованной

одаренностью натуры. Ты не подлец — это ясно. Но зачем тогда ты здесь? Какая жестокая глупость в тебе самом или вне тебя искалечила твою судьбу? Эти или другие вопросы — не важно, важно, что судьба этого конкретного человека стала вашей заботой, из темы индивидуума переросла в общую тему судеб людей.

Хорошо, если я угадала намерения Евстигнеева, ведь такова природа творчества, что актер замышляет образ на сто процентов, на семьдесят, положим, воплощает, а доходит замысел до зрителя на пятьдесят или сто пятьдесят, в зависимости от его норм восприятия жизни и искусства, от степени подготовленности, от его воображения. Когда в спектакле «Два цвета» в театре «Современник» Глухарь—Евстигнеев уходил со сцены, зал аплодировал, а рядом с собой я услышала: «Ну, что же они аплодируют этому бандиту, совсем с ума посходили». Человек был по-своему прав. Он воспринимал образ впрямую, но правы были и другие зрители, которые воспринимали еще и работу Евстигнеева. Между методом работы актера и результатом есть парадоксальное несоответствие. Представьте себе, что из-под тончайшего инструмента ювелира вышли роденовские скульптуры, или другое — художник-натуралист, вырисовывающий каждую прожилку на листьях, создал левитановские пейзажи и картины Мане. Так и евстигнеевская точность и обязательность формы, ювелирное изящество и виртуозность ее рождают крупные образы, не важно, большая это роль или маленький эпизод.

Часто мы стараемся сыграть в роли все, что можем. Евстигнеев играет только то, что необходимо для образа, и если условно забыть, что явление исчерпать невозможно, это «только», не обедняя возможностей актера, исчерпывает явление. Евстигнеев «кожей» ощущает время, не знаю, будет ли так «злободневен» его герой завтра, через десять лет, через пятьдесят, но выразить его точнее сегодня кажется невозможным.

●

«Мое дело в моей голове, а твое дело в твоей» (А. Платонов).

Дынина из кинофильма «Добро пожаловать» можно причислить просто к характерным зарисовкам, если бы он не был более глуп, чем он есть, и был более виноват, чем он есть.

Дынин воспитывает детей. Он начальник пионерлагеря. Воспитывает он детей по собственным нормам. Дети купаются в речке — он на крутом берегу в позе полководца наблюдает за ними в бинокль. Руководит Дынин своей армией добросовестно и самозабвенно. Он как будто играет в какую-то увлекательную игру. Дети — значит, их надо «учить». С трибуны, в столовой во время еды, в любой удобный момент. Учить можно на личном примере (сам не раз слышал): вот когда мы были детьми, у нас ничего не было, а вот у вас все, даже телевизор (при этом странный горловой смешок, как бы сам удивляется этому ненужному прогрессу: дескать, черт, здорово, только зачем — непонятно).

Какой Дынин разный в своем однообразии! Все хочет сделать сам. Вот он выбирает место, куда поставят очередной призывный стенд, завхоз перетаскивает этот плакат на могучей спине с истерическим вопросом «куда ставить-то?», а начальник попутно решает тысячи неотложных, чрезвычайно важных и никому не нужных дел, отвечая «подожди ты...», создает видимость собственной необходимости и искренне верит в эту видимость... Вот организуется карнавал. Прекрасный повод для развития фантазии и выдумки ребят. Но он «организуется», теряя смысл и прелесть. Костюмы взяты напрокат, приз оговорен — получит «царица полей» кукуруза. Вялое возмущение ребят, у которых уже убита непосредственная острота реакции. Дынин смачно ест арбуз, наблюдая, как всегда, за подготовкой «мероприятия», и с добродушным гоготком удивления задает риторический вопрос: «Что же, коту в сапогах премию-то давать?..» Детей надо тоже приучать к общественной жизни. И вот сегодня он заставляет их понять важность кукурузы, а завтра другой Дынин напишет для малыша стихи: «А что сравнится с химией, волшебница — вот имя ей...», а послезавтра дынины выпустят ребят в День шахтера, и семилетние «воспитанники» будут звонко перечислять цифры плана, наград, процентов, а мы будем умиляться и аплодировать, не думая, что детство бывает один раз, а когда Петя вырастет, будет сам

«Верьте мне, люди!»

бороться за выполнение плана и понимать, что это значит.

Но я отвлеклась, а Дынин между тем учит детей играть на самодеятельных подмостках. Маяковский — «по тематике — не то», а вот «мы бодры, веселы» — можно. Причем «бодры» надо говорить бодрее, а «веселы»— как? (Голос: «Веселее»). «Молодец, понял... Вот так и продолжайте». Дав столь ценные указания искусству, Дынин удаляется творить дальше.

Ну, какой дурак! Прямо иллюстрация к знаменитому монологу Смоктуновского—Куликова: «...Прежде всего дурак необыкновенно точно отражает своеобразие эпохи... Умный может оказаться и впереди эпохи и в стороне от нее... с дураком этого не случается... Какой же у нас еще бытует великолепный дурак! Крепкий, надежный...»

А жаль мне Дынина. Он делал все от чистого сердца, «как надо». Но приехал дядя одной пионерки. Он важный начальник. Дынин его усадил, потребовал начать концерт заново, с гордостью первооткрывателя сообщил, что эту песню Гагарин пел в космосе. Он все организовал «как надо», и вдруг дядя сразу все понял, прекратил «мероприятие», и все пошли купаться. А Дынин с огромным призовым тортом — один против течения — метался, повторяя: «Подождите... куда же вы, товарищи, сейчас же не время, не время купаться, товарищи. Я хотел как лучше... чтобы дети поправлялись... чтоб дисциплина была, как же это, товарищи?»

И здесь Дынина было жаль. Отчаяние его невыдуманное. С Дыниным сыграли плохую шутку: установки изменили, а до сведения его не довели. Куда же вы теперь Дынина-то, «дядя»? Не годится детей воспитывать? А на что он годится? Не место службы вы бы ему изменили, а мировоззрение. Ведь Дынин не подлец, а приспособленец, и приспособленец-то не по шкурности характера, а в силу воспитания. Раньше он был хоть уверен в себе, а теперь, наверно, будет всего бояться и бежать «куда глаза глядят, затылком к опасности».

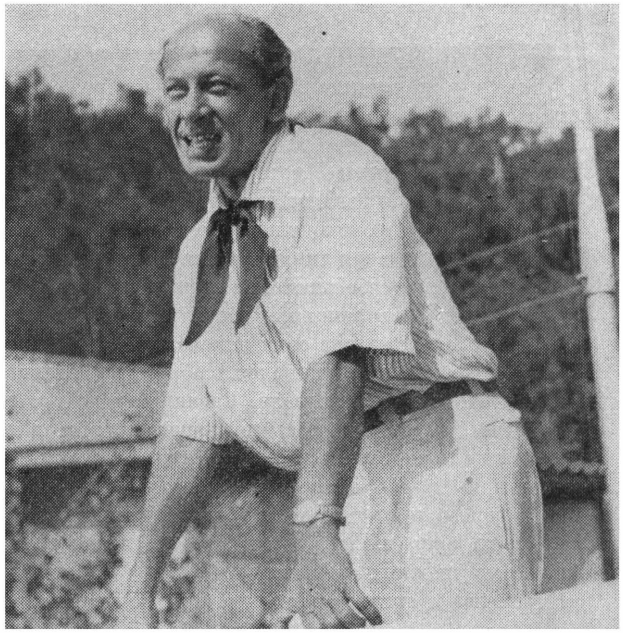
Евстигнеев не стремится показывать безотносительную многогранность человеческой личности. Я всегда чувствую в его работе — этот человек такой, потому что...

И главное — «потому что». Раздвигая рамки характера, вбирая среду, оно дает ощущение до конца выраженного явления.

●

«...ты, если не дело делать, так, по крайности, выгоды свои должен соблюсти!» (М. Салтыков-Щедрин)

Куропеев руководит какой-то, скажем, планирующей организацией в пьесе А. Володина «Назначение» на сцене театра «Современник».



«Добро пожаловать»

Мне хотелось проследить, как Евстигнеев «лепит» своего героя с момента появления на сцене. Но здесь помешала драматургия. Автор настолько точно действует в своем произведении, что иногда трудно разобраться, сам ли актер решает так или иначе сцену или автор ему предлагает такое решение. Наверно, здесь и то и другое. Для володинского Куропеева нужен был Евстигнеев с его безукоризненной точностью в работе. Но войдем в спектакль.

Сегодня Куропеева повысили в чине, он сдает дела сотруднику Лямину, талантливому, интеллигентному, доброму человеку. С завтрашнего дня за столом, покрытым зеленым сукном, будет сидеть Лямин, а пока он со своими товарищами в рабочей комнате. По мягкости характера он уже отпустил раньше времени с работы двух служащих. Куропеев входит. Мгновение — он оценил ситуацию. Вот этого мгновения ни один автор написать не может. Евстигнеев имеет привычку не просто общаться с партнером, а «впиваться» в него. Иногда кажется, что его глаза существуют отдельно*.

* Особенно отчетливо это увиделось вдруг в одной из работ Евстигнеева, которую нельзя назвать хорошей или плохой. Она была никакая. Это Гарин в «Гиперболоиде инженера Гарина». Актер такого большого дарования, актер, не упускающий ничего из возможного, был там разрезан на монтажные куски, по частям, и каждый талантливый изуродованный «кусок» живого человека был обращен в меня с экрана, как крик о помощи. И вот здесь стремление к живому и точному общению особенно запомнилось. Гарин — Евстигнеев убеждает в чем-то партнера, он превратился весь в одни глаза, глаза отделились от человека и не следили, а притягивали партнера, видели его до позвоночника, буквально «впивались».

Так вот, появление Куропеева в глубине сцены прочиталось, как «крупный план» в кино, потому что актер ни секунды не бывает на сцене «просто так», ни жеста бесцельного, который мог бы быть, а мог бы и не быть, ни взгляда, ни слова, и это внимание Евстигнеева к происходящему на сцене, его собранность и непрерывная линия точных задач немедленно притягивают к себе внимание зрителя.

Куропеев один заполнил собой сцену. Он хозяин, он распасовывает свои замечания с ловкостью фокусника. Он принципиален, собран, но, главное, демократичен и внимателен. Сделав только что замечание сотруднику, весь поглощенный Ляминым, он тем не менее «видит», что сотрудник за его спиной идет к выходу. Поворот на девяносто градусов — и Куропеев протягивает ему руку, прощаясь. Это какие-то доли секунды, и он снова поглощен Ляминым, но протянутая рука — целая речь, монолог Куропеева о такте, об умении держать себя в обществе, об умении работать. Монолог обращен сразу и к Лямину и к уходящему сотруднику. К Лямину: «Видишь, он хотел, нашкодничав, потихоньку уйти, не попрощавшись. Но я, друг, все вижу, я вижу и понимаю каждый шаг подчиненного, даже не глядя. Учись!» К сотруднику: «Вы хотели уйти потихоньку, бестактно, но так не делают, дорогой, я все вижу, и вот я, человек старше, умнее, опытней, ваш начальник, я первый подаю вам руку, сглаживая вашу бестактность. Учитесь!»

Наконец понятна цель визита — Лямин должен написать за него статью.

Перед актером два пути. Первый — задавить партнера доводами. Крещендо. До победы. Но в потоке доводов легко дойти до потолка — и дальше уже идти невозможно, ты обнажен перед партнером и зрителем, понятен и неинтересен. Евстигнеев избирает второй путь. Он отказывается в чем бы то ни было убеждать Лямина. Но прежде чем уйти, необходимо, просто человечески необходимо знать, как Лямин к нему относится. Тем более что Куропеев, оказывается, любит Лямина, Лямин самый родной, не считая, конечно, жены и детей. Это объяснение тем более дорого, что дается оно с трудом. Мы видим, как актеру где-то мучительно признаться в этом сокровенном чувстве, он сердится и на то, что это чувство есть (лучше бы сломать, побороть, но не в состоянии — так оно огромно), и на то, что он разоткровенничался. Положение Куропеева так невыносимо в беспомощности самообнажения, что Лямин просто страдает.

Партнер готов. Евстигнеев бьет его неожиданно, наотмашь:

— Я не умею, ты сумеешь — и интересно и иронично — и обеспечен реальный результат...

Л я м и н. Ладно, потружусь.

Но во имя чего эти психологические и административные пассы? В деловой сутолоке вдруг ненавойливо, между прочим:

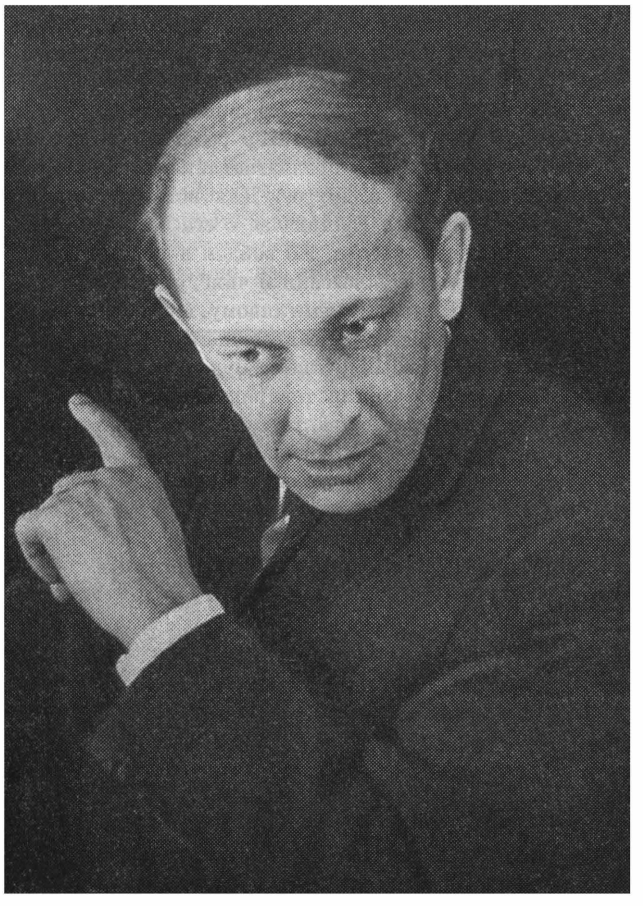
— Мне доставляет удовольствие, что сам Богунцов теперь оказался у меня в подчинении...

●

«...Властитель слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда...» (А. Пушкин).

«Голый король»... В сказке Евгения Шварца, поставленной «Современником», ходит такой очаровательный баловень, в нем и кокетство и франтовство. Капризный, не ограниченный в капризах ребенок лет сорока. И уж совсем нелепо: так органичен, что потрогать хочется, вот он, живой, простой такой король. Более того, евстигнеевский король—жених умный. Я не оговорилась. Точнее, умный дурак. Возможно, в общечеловеческих высоких требованиях он глуп. Но в своей среде, в своей си-

«Назначение». Спектакль театра «Современник»



стеме он, пожалуй, самый умный. Он знает цену «честности» своего первого министра, знает, что министр нежных чувств — идиот и пьяница, знает наизусть шутки своих милитаризованных «девочек», знает, что скажет шут и что напишет поэт. Ругань принцессы-невесты он воспринимает, как музыку, не по глупости, а оттого, что влюблен, любуется, не слова слышит, а необычную мелодию слов — и доволен. Пожалуй, единственный раз он выглядит полным идиотом, когда сам говорит: «Я умен». В безапелляционной легкой уверенности — ограниченная тупость, но здесь вступает в силу общая оценка короля, ибо монолог его обращен непосредственно к зрителю. Все легко, все изящно и вдруг становится страшно. Если король не глуп, то почему же он голый? Он пленник. Он порабощен собственной системой безграничной власти и безудержного деспотизма и безобразия. Сложная система его правления построена на прочном цементе лжи, лицемерия, ханжества, шкурничества. Эта система в сказочном королевстве работает слаженно и четко. Здесь слово правды подобно взрыву. Никто, за исключением самых тупых из придворных короля, не думает, что материю не видно из-за их глупости. Не думает этого и король. Но правда не входит в систему строя этого двора. Легче «задавить народ наглостью», чем разрушить хорошо налаженную машину. Появись сейчас король-гений, король-Гамлет и скажи правду, он погиб, а система — осталась.

●

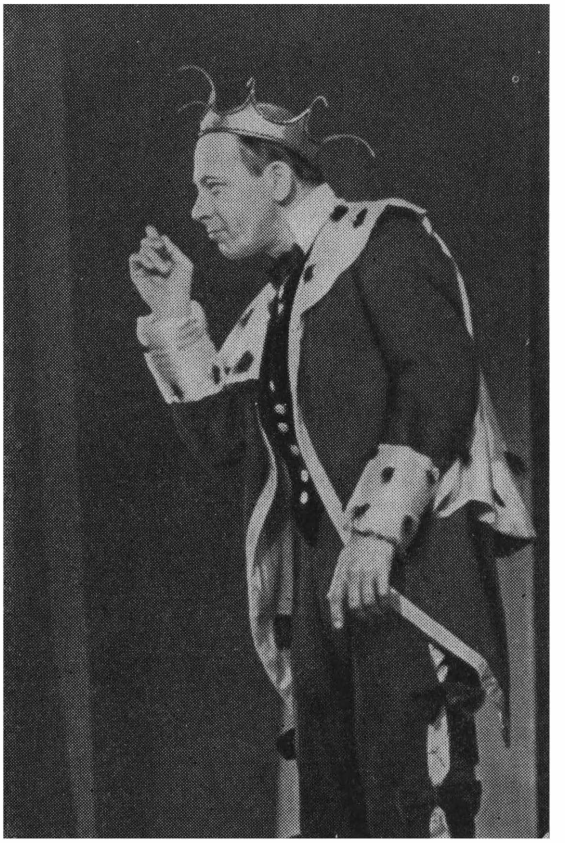
Но там стоит просто грустный,
Расстроенный неудачей,
С открытым воротом,
И смотрит на звезды.
— Звезды, звезды,
Расскажите причину грусти!
И на звезды смотрит. *(А. Блок)*

Он смотрит на фотографии кораблей, которые строил. Он — директор судостроительного завода в фильме «Никогда».

Приехал он на завод, когда корабль начинали строить. Сегодня красавец корабль сошел со стапелей.

Приехал он тогда с женой. Перед ней открыли дверцу рядом с шофером, приглашая сесть, женщина прошла на заднее сиденье, и, ни на секунду не замешкавшись, не испытывая никакой неловкости, директор сел рядом с шофером впереди. Это мгновение, он даже не заметил своей бестактности, так это установилось, укоренилось, стало законом. Короткое распоряжение прислать машину к восьми утра и — «у меня все».

Но, заявив о своем герое так жестоко несимпатично, Евстигнеев дает бой всем установившимся шаблонам в понимании Личности, Равнодушия



«Голый король». Спектакль театра «Современник»

и Справедливости, требуя каждый раз решать отношение к человеку в соответствии с его индивидуальностью. И снова возвращает нас к вечной теме — понимать человека.

Установился литературный и жизненный шаблон образцового руководителя: в свободное время и водки выпьет с простым человеком и по плечу его дружески похлопает. Свой человек, внимательный. И не хочется думать, какое в этом подчас проявление подлинного равнодушия и высокомерного барства. Демократ с иголочки, со свежей этикеткой «из одного котла кашу ем с народом». Это нетрудно, для этого не обязательно быть хорошим человеком, остаться хорошим дипломатом. И как часто люди попадаются на удочку мнимого внимания, прощая такому любимцу за вопрос «как здоровье жены» многие просчеты в его деятельности. С таким дружелюбным свояком хорошо и карьеристам. Он тебя похлопывает, ты похохатываешь, комплимент ввернешь вовремя или, шутя, нафискалишь на ближнего.

«Никогда»

В евстигнеевского директора невозможно пробиться, душа его будто забетонирована, неприятный человек. Уволил с завода лучшего электросварщика, хорошего парня из-за пустяка: минут десять спустя после гудка на работу пришел—доигрывал партию в домино. Плохо? Конечно, но ведь надо понять, а не так сразу, в первый же день своей заводской жизни прогонять человека. «Я могу простить ошибку в работе, но не прощаю неуважение к ней» — слишком красивая фраза, чтобы ей верить. Парень страдает, мучится, завод — это родной дом, он даже в ресторане подходит к директору, а тот не пожелал разговаривать: дескать, ресторан не место для служебных разговоров — слишком очевидная истина, чтобы верить в искренность говорившего.

Жена. Обед в точное время. Неизменный компот. «Ужинай одна, приду поздно». А ведь она человек, у нее свои требования, волнения, переживания. Он о них не знает.

Но вот из этих непривлекательных черточек складывается характер могучий и обаятельный высшим талантом организатора и руководителя, для которого важна суть дела, а не внешнее, показное благополучие. Для меня директор Евстигнеева — это личность, и незаурядная.

Непреклонные и поспешные на первый взгляд решения его — результат таланта видеть и понимать явление и его последствия быстрее, чем это могут сделать другие. Как можно уволить за десять минут простоя лучшего электросварщика? Ведь он, когда надо, может сутками не выходить из цеха. А если разобраться, то зачем и кому это надо? Разве это трудовой подвиг — аврал? Он может быть только как следствие стихийного бедствия, а не как правило. Формула «когда надо» стала ширмой плохой организации и недобросовестности в любой области жизни. «Когда надо» актер может репетировать двадцать часов в сутки, а в обычное время может опоздать, не приготовиться к репетиции — я нужен, я «лучший электросварщик», со мной не расстанутся. Если бы это кончалось только развалом спектакля — одним плохим спектаклем больше, одним меньше, какая разница. Но это неуважение к своей профессии, к работе заражает людей вокруг, и человек незаметно для себя из талантливого творца превращается в ремесленника.

Я вспоминаю «Девять дней одного года», хотя вроде бы не к месту. Маленький эпизод, сыгранный Евстигнеевым, показал нам простого, обычного необыкновенного человека. Отрезвляя замечтавшегося товарища, он за свадебным столом подсчитывает на салфетке, сколько понадобится горючего, чтобы вынести ракету за пределы солнечной системы. Подсчеты неутешительны, идея неосуществима. И хоть прав в конечном счете человек-мечтатель, вы проникаетесь уважением к холодноватому юмору «трезвого» физика — Евстигнеева. Он — за гармоническое развитие всех областей жизни. Он подлинный двигатель прогресса, потому что благодаря его сегодняшнему труду возможны самые фантастические свершения будущего. Вы можете изобрести самую совершенную форму самолета, но она останется формой, если не изобретен совсем неромантичный двигатель к нему. Евстигнеевский физик изобретает будничный двигатель, ему нечем ошеломить вас, он и не ошеломляет, но нет этому человеку цены, хоть и кажется он поначалу в своей иронической манере консерватором.

Так и наш директор. Не забота о формальной дисциплине руководила им, когда он перечеркивал пропуск рабочему. А правдоискатели ходят, хлопочут, клянут твердокаменного директора, и никому в голову не приходит, что парень сам виноват в чем-то и перед своим достоинством и перед людьми.

Кульминации образ достигает в сцене свадьбы. Женится рабочий, по стечению обстоятельств — свадьба в доме директора. Стандарт застольного веселья нарушается появлением хозяина дома. Все стихло. Молчание. Люди сидят, отводя глаза, вяло ковыряясь в тарелках. Подошел. Поздравил. Поставил стул. Сгущающееся молчание рождает в вас чувство неловкости и стыда. Но не за директора.

Выпил. Налил рюмку, хотел что-то сказать... Но не идет шаблон застольных речей, как не шли слова, чтобы рассказать жене, как она любима. «Думаю, тостов уже было много». И все. Внешне ничем не выдает человек невыносимости молчания, но внутреннее напряжение толкает на неожиданную с его стороны банальность. Он просит музыку, что-нибудь ритмичное. И, взяв вилку и нож, начинает работать ими, как барабанными палочками. Делает он это виртуозно, с искусством профессионального ударника в джазе. И что-то произошло. Люди подняли головы от тарелок. Одни с удивлением, другие с улыбками недоверия, третьи с восхищением. «Вот, дает!» И на фоне виртуозных рук крупно — лицо человека. Оно существует само по себе, неулыбчивое, с глазами, похоронившими в своей глубине трагедию и тоску. Это лицо запоминается как протест против восхищения шутовством настоящего человека, против той малости, которой можно привлечь внимание к себе. И в этом крупном плане — трагический конфликт человека с самим собой и теми элементарными требованиями проявления человечности, которые предъявляют ему. Лицо уходит в расплывающееся затемнение, оглушая вас нерасплесканной даже в балаганном выплеске значительностью.

Полное одиночество этого человека в финале — приговор не его характеру, а требованию изменить этот характер на более удобоваримый с потребительской точки зрения. Это губительное требование толкает более слабых людей на фальшь и лицемерие, и начинается цепь лжи во имя фальшивой, а не подлинной простоты.

●

— Евгений Александрович, от каких ролей Вы отказываетесь?

— Отказываюсь, если предлагают играть просто Ивана Ивановича. Необходимо, чтобы материал роли нес в себе ту «занозу», которая могла бы раздвинуть конкретные рамки характера до широких зрительских обобщений. Мне необходимо, чтобы в роли, которую я играю, я мог идти «от себя», найти в ней боль, которая была бы и моей человеческой личной заботой.

— Значит ли это, что Вы играете «себя»?

— Нет. Явление, которое меня волнует, может быть дорого мне или отвратительно для меня. И в том и в другом случае, идя «от себя», я имею в виду свое отношение к этому явлению. Что касается методологии работы, что ли, то для меня необходимо сделать образ достоверным настолько, чтобы зритель поверил в его реальность и закономерность, и тогда отношение зрителя к этому образу станет действенным, а не пассивным. Я стремлюсь оправдать своего героя, даже самого «отрицательного», оправдать не со своей человеческой позиции, а с точки зрения норм жизни моего героя—в этом случае он и может обрести такую достоверность, чтобы его ненавидели зрители.

Вот мне предлагают сейчас роль явно «отрицательную», злобствующего мещанина. По замыслу он должен, говоря грубо, отвергать положительные идеалы, о которых с восторгом говорит ему ребенок. Интересно ли это? По-моему, нет. Интереснее, соглашаясь с восторженным мальчиком, держать свое истинное отношение, свою иронию, основанную на его опыте жизни, в себе, на втором, десятом плане. Тогда образ станет не прямолинейным и даст зрителю возможность размышлять...

●

С тем, что играл Евгений Евстигнеев, покончено, и не потому, что актер может повториться, это вряд ли произойдет,— потому что актер талантлив в самом драгоценном смысле этого слова. Просто сам «виноват», что каждый раз исчерпывает явление... Однако у нас нет повода для сомнений и беспокойства еще и по той простой причине, что «явления» открывает жизнь, а она не останавливается, не дает остановиться...

Ия САВВИНА

Опережая сделанное

Заболоцкий?.. Маленький, шустрый такой... не приезжал сегодня... голубоглазый... утром еще был здесь... светлые волосы... только что видел в столовой... в кожаной куртке, джинсах... посмотрите у главного инженера... в лаборатории...

Я долго скитался по Минской студии в ожидании оператора Анатолия Заболоцкого. Наконец приезжает. Действительно, маленький, светлый и так далее — очень, в общем, симпатичный и свойский. С ним несколько человек, внимательных, молчаливых — явно приезжих. Вместе идем в просмотровый зал — смотреть только что завершенный фильм «Альпийская баллада». Его последняя операторская работа... Приезжие оказались ленинградскими инженерами — сотрудниками оптико-механического бюро. Когда-то они доверили ему несколько редких приборов. Теперь, испытав их на практике, в деле, он может просить другие, не менее нужные— радиомикрофон, объективы двести и триста, что-то еще... После просмотра, заперев себя и меня в маленькой, до потолка захламленной комнатушке, он показывает мне свою рабочую «коллекцию», выкладывает одно, другое, объясняет наскоро, прицеливается. (Так же, наверное, подбирает себе «инструмент» плотник или чеканщик — хороший мастеровой). К счастью, он не очень представляет, что именно мне от него нужно — поэтому, вероятно, говорит все.

— Тяжкое было лето, когда снимался мой первый фильм — «Последний хлеб». Работали — страшно вспомнить. Вся картина снималась в режиме. Операторы знают, что это за счастье. По сюжету все действие происходило в сумерках. Возможности пленки ограничены — снимали двадцать минут, от силы полчаса. Поздно вечером или рано утром. Весь день и всю ночь готовились к съемкам, спешили — только бы уложиться в режимное время, выдать метраж. Иногда успевали сделать по шесть дублей. Несколько раз выручала «инфрапленка» — она дает ночной эффект при дневных съемках. Когда-то ее отлично использовали Лавров, Дербенев. Но пленка — частность. На ней возможно снимать только при голубом, чистом небе. Малейшее облачко сразу выдало бы подделку. Мы пробовали снимать длинными кадрами. Все построения, перестановки, передвижения — внутри одной «рамки». Это, само собой, экономило время, но очень усложняло работу актеров. Здесь кадрики... Вот, смотри... это начало фильма, проезд машины. Кран мой, где я привязан, в кузове — висит над самой дорогой. Скорость — шестьдесят. Все встречные машины впритирку к камере. Мы извелись с этим планом...

●

Хотя квартира была совсем еще новой, необжитой, беспорядок, царивший в ней, казался устойчивым. Наспех сложенные стопки книг опоясывали стены. Под ногами скрипели суперобложки, выпавшие репродукции. Странная табуретка. Резные деревянные распятия — большие, маленькие, крохотные, посеревшие от времени и непогоды. Память о заброшенных кладбищах, о глухих, забытых перекрестках. Пока мы разговаривали, книжные стопки изредка осыпались, приоткрывая содержимое. «Жизнь и деяния папы Балтазара Коссы»... Мих. Булгаков... «Этюды об Эйнштейне»... В паузу успеваю «перелистать» несколько пластинок — Бах... Стравинский...

Потом он отвечает на мои вопросы, вспоминает институт.

— Учился я в мастерской Леонида Васильевича Косматова. Поскольку сам он, конечно, больше был занят на съемках, практически с нами работали вторые педагоги — М. Кириллов, К. Венц. Учили нас ремеслу — готовить камеры, ставить свет. И, в общем, ни в чем не ограничивали. Давали пробовать, ошибаться... Иногда приходил Анатолий Дмитриевич Головня, читал интересные лекции. Приходил всегда неожиданно и говорил о самых разных вещах. Он как-то умел разбегаться с любой точки. Он учил нас литературе, чтению — рассказывал про Блока, про Бабеля. Советовал учиться рисовать, потому что рука оператора должна быть по-

слушной мозгу, согласной с ним, должна уметь графически выразить мысль... Я сам не рисую. Рисунком надо заниматься много и регулярно. Я предпочитаю записные книжки. Вот они, в связке. Все мои работы начинались в этих книжках и кончались в них же. Здесь все мои впечатления, мысли, находки. Как лежит на стене солнечное пятно, как бликует тюль на окне. Фактура вещей. Натюрморты... Мы сегодня смотрели «Рабочий поселок». Я обратил внимание — в фильме в одном месте блестяще использована фактура света. В начале один контраст — героиня в темном, на фоне белой печки. Потом она снимает кофточку, уходит в тень — и только рубашка белеет на черном фоне. Она продолжает говорить в темноте, но мы уже хорошо представляем ее лицо, жесты. Тональная организованность как бы способствует актерской органичности. Я записал для себя этот эффект. Я хочу подумать при случае, как его развить...

●

После мне разрешается полистать одну из записных книжек. Я наугад выбираю страницы, читаю:

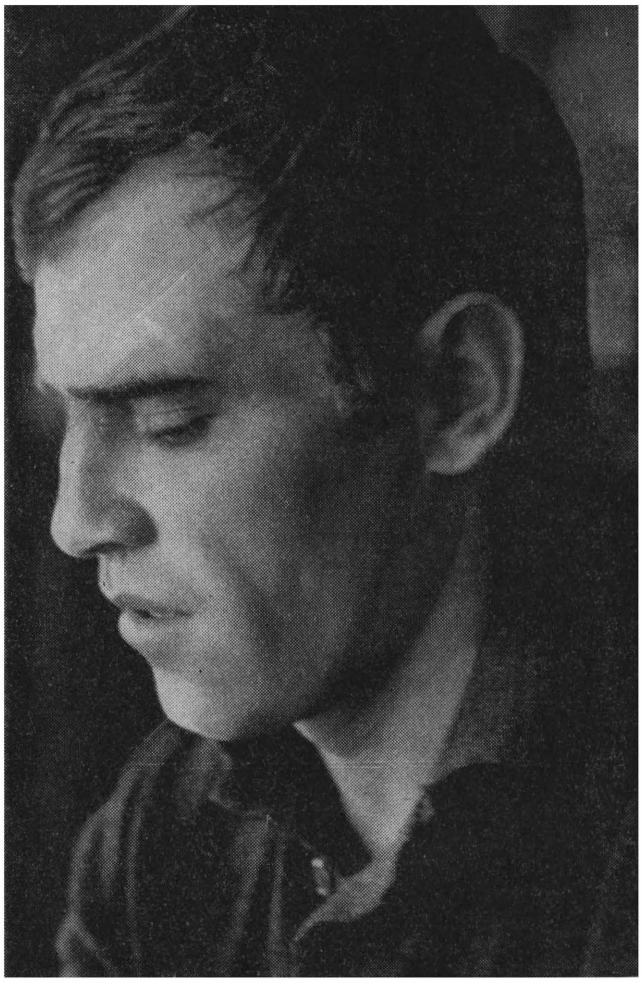
«...упуская мелочи, теряю контроль над результатом. Каждый раз допуская огрех в кадре — небрежность к фону, антуражу,— постепенно накапливаю серьезный общий просчет. Искажение смысла. Отсутствие впечатляемости. Начинаю задним числом распутывать причины, восстанавливать связи, нахожу мелочи».

«...Конец картины... Все дается легко, свободно, без напряжения. Легко контролирую свет (даже без экспозиметра), успеваю заметить все детали, уследить за работой помощников. Уверенность. Но пройдут месяцы безделья и забудутся уроки опыта, уйдет уверенность. Каждую новую картину начинаешь в страхе. Не доверяешь глазу, чутью, элементарной интуиции. Так оборачиваются простои».

...Казалось мне, руки твои
Смешались с высокой травой
И машут мне издали вслед...

— Откуда это?

— Это из японских трехстиший. В них есть какая-то поразительная наглядность. Литература лучше всего помогает найти зрительный образ. Поэзия особенно. Через хорошую, точную, выразительную метафору мне открывается как бы настроение вещи. И настроение это важно перенести на мизансцену, ракурс, свет. Мне важно почувствовать смысловое начало образа — только потом открывается зрительное. Как-то я прочитал у африканского поэта: «Цветок — это крик растения». После этого можно снимать цветок. Или вот у Пастернака: «Прошло три года — улица на треть укоротилась сумерками и сугробами». И я уже знаю, что искать, где искать. А бывает что-то непереводимое. Помню, Косматов дал нам самостоятельное задание — снять (то есть операторски изобразить на бумаге) фразу из Алексея Толстого. «Атаман вытянул из заднего кармана плоский, теплый браунинг и выстрелил себе в сердце». Просто и недоступно. Я, по крайней мере, не смог. Видимо, здесь уже стихия артиста.



Анатолий Заболоцкий

— А фотографии? Разве это не ближе, чем записные книжки, стихи или рисунки? Разве не удобнее оператору фиксировать свои наблюдения фотографически?

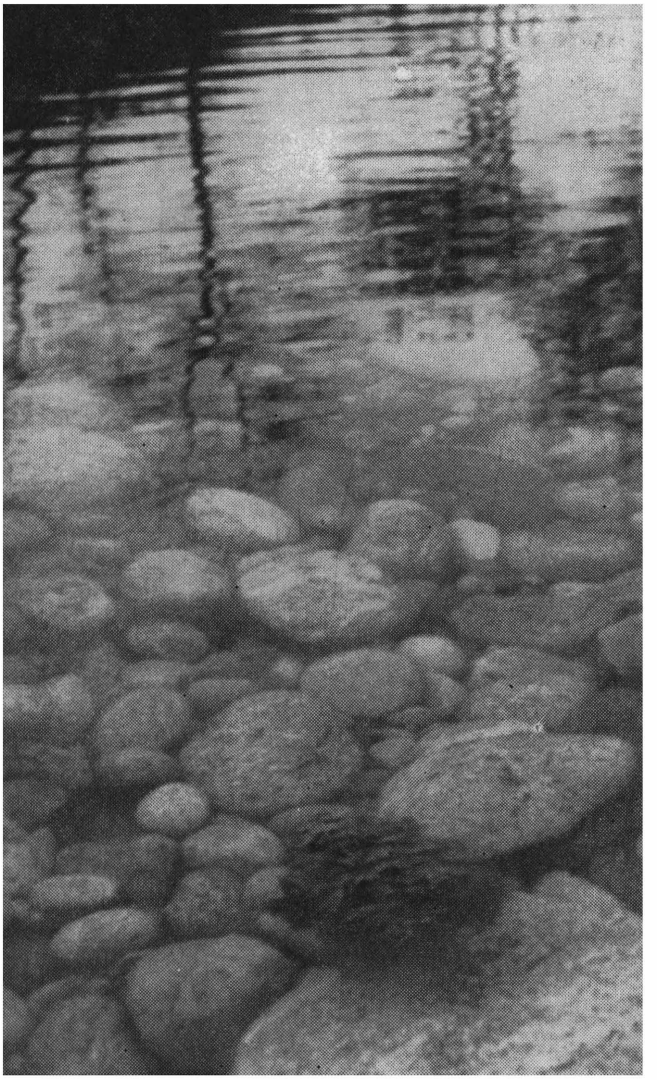
— Не обязательно. Во всяком случае, не раньше того момента, когда я уже нацелен на какой-то конкретный материал. По каждой картине у меня собирается масса фотографий. Вот «Альпийская баллада». Нам разрешили снимать ее на Кавказе только после того, как я съездил туда и привез целую выставку снимков...

Заболоцкий любит снимать Белоруссию, говорит, что снимать ее легко и приятно. Все в ней как-то

А. Заболоцкий.
«Через кладбище»
Фотопроба к фильму

А. Заболоцкий. Фотопроба к студенческой работе «Ф е д р а»

А. Заболоцкий на выборе натуры. *Фото А. Виханского*



А. Заболоцкий. Фотопроба к фильму «Альпийская баллада»

локализовано — общая гамма, тона. «Страна, заплаканная дождями». На юге, на том же Кавказе, слишком контрастный свет — надо сложно и бесконечно устанавливать освещение, усиливать луч на лицо актера и так далее. А в Белоруссии световой баланс достигается быстро и просто. Только нельзя размагничивать себя этим, иначе пойдет серятина. Поэтому приходится кропотливо, долго отбирать саму натуру...

— В том, что я снимал до сих пор, трудно, конечно, почувствовать одну руку. Каждый раз приходилось осваивать новый подход, новую технику — в сущности, ради этого и снимаешь. Учти еще, наша профессия все-таки прикладная, зависимая. Невозможно, как ни хитри, отделаться от ощущения, что работаешь на чужую мысль, чужую цель. Оператору трудно развить вполне самостоятельный стиль. С одним мастером он решает эту задачу, с другим — другую. Даже если он выищет себе постоянного мастера, все равно — ты никогда не поймешь, где кончается режиссер и начинается оператор. А если поймешь, первый же бросишь в него камень. Я видел картины, снятые одним оператором. Я ощущал его вкус, культуру, ясно различал его руку — может быть, это и есть операторский стиль? Но я никогда не улавливал его мысли, его личного взгляда. Бывают в фильмах моменты, когда солирует актер, бывают, когда художник («Город мастеров»), иногда —композитор. И все это может не выбиваться из общего строя картины. Когда начинает солировать оператор, действие точно заикается — потому что в дело вступает техника, а не искусство.

Профессия оператора интересна, многому учит, но страшно изнашивает. Физически, потому что съемка — это ручной труд, это акробатика, это элементарный риск. Я заметил, когда голова свежая, успеваешь соображать сразу в десяти направлениях. Слушаешь режиссера, «организуешь» технику безопасности, гоняешь посторонних, подготавливаешь съемку, распределяешь людей — кого за куском ткани, кого зарядить аккумуляторы, и так далее. Изнашиваешься творчески, потому что всегда над тобой потолок — режиссер. Высокий или низкий, но потолок. Это профессия для молодых — нельзя в ней поздно начинать и нельзя задерживаться. И мне тоже придется когда-нибудь уйти...

— Куда же?

— Мало ли. Можно в фотографию, в фотожурналистику. Ездил бы по стране, снимал...

Конечно, стать фотографом менее банально, чем режиссером, и все же я больше поверил бы в последнее. Я знаю, как часто подобные переходы огорчают и раздражают нас. Так же, как знаю, что несколько отличных операторов удачно пробуют себя в режиссуре — Дербенев, Тодоровский. И вот сейчас мне снова приходит в голову банальная мысль, что знания, ум, темперамент многих людей подчас действительно перерастают рамки одной профессии, одной специальности.

●

Разговор перескакивает с темы на тему. Заболоцкий говорит, что пленка, на которой приходится снимать, далеко не безупречна. Однажды шесть тысяч метров отснятого материала целиком ушли в брак. Но даже этой пленки подчас не хватает. Обычная норма — один к восьми — считается подходящей для всех случаев. А если массовка? А если нужно сдублировать план двумя камерами? Часто приходится

останавливать камеру в тот момент, когда предчувствуешь самый подъем. Когда актеры вот-вот заиграют в настоящую силу. Потом говорит все про то же, про наболевшее, — как низка, ненадежна квалификация у людей, работающих рядом с постановщиками: ассистентов, помрежей, администраторов, техников. Принимаются, как правило, полуслучайные люди, а неравномерность запусков — обычная для такой студии — приводит к тому, что все они либо загружены сверх всякой меры, либо в длительном простое. Что практически означает дисквалификацию. В результате, уровень работы все время сползает... Я вспоминаю сразу, что на столе у него лежит справка, им же самим написанная, «об использовании рационализаторских предложений мастера точной аппаратуры Пасынкова В. И.».

— Вот с кем я хотел бы работать всегда. Он замечательный супертехник и замечательный парень. Просто незаменимый. Моментально схватывает любую мысль, любой технический намек. Однажды он отпросился у меня на несколько дней сдавать экзамен за восьмой класс. Я ахнул прямо — уверен был, что он закончил Институт киноинженеров.

...Но вот мы в зале, вдвоем. Идет первый художественный фильм Заболоцкого «Комстрой» — новелла из сборника «Рассказы о юности» (режиссер Виктор Туров, 1962). Я приглушаю звук, чтобы лучше слышать сопровождающий комментарий:

— Мы тогда выкладывались до отказа, старались ужасно. Были уверены: все, абсолютно все зависит от нас. Директор говорил: рельсов не будет, в смете нет. Мы не проверяли, не скандалили — просто выкручивались, как могли. Вот эти декорации, эти леса мы сами строили, ночью, под дождем. Четыре человека — Туров, Игнатьев (художник), мой ассистент и я...

Начинается новелла из второго киносборника — «Маленькие мечтатели» —«Звезда на пряжке» (режиссер Виктор Туров, 1963).

— Смотри, как выпирает прием. Какая нарочитая связь между эпизодами... усложненная. Каждое пятно на лице артиста продумано, организовано. Отражение в осколке зеркала на стене. И эта тень — мы измучились, пока ее делали. Это считалось в духе времени — такая эстетизация изобразительного материала, такой путь к образу...

А затем я увидел небольшую ленту, снятую в прошлом году для хроники. Фильм о деревьях, о старых деревьях белорусского края — «свидетелях вечности». Я увидел в общем традиционное — солнечные поляны, лесные пущи, исторические дубы, сдвоенные стволы, извилистые коряги и прочее. Услышал пение птиц, гудение ос, шелест листьев. Говоря по правде, я не почувствовал в этом фильме особой поэзии, страсти — но все это не главное.

Человек, снявший эту картину в качестве автора-оператора, вовсе не хвалил ее — он говорил о другом. О том, что это первая самостоятельная его работа. Что здесь он впервые соприкоснулся с новыми интересными возможностями. Впервые сел за монтажный стол — наверстать то, чего не удалось добиться при съемках. (Ведь вот «Альпийская баллада» — сорок восемь километров отснятой пленки, а разбираться в ней, в сущности, не его дело. Из панорамы в семьдесят метров осталось семь, и он не уверен, что лучших, поскольку не чувствует в них той динамики, того движения, которых добивался при съемке.) И вот он сел за монтажный стол и увидел, что только здесь можно понять, уловить, как снят кусок, в чем его главный нерв. Он протягивал одновременно четыре пленки — изображение, музыка, шумы, диктор — и чувствовал, как меняется смысл фразы при озвучании, как удлиняет или укорачивает ее тот или иной звук. Четче видел ошибочность изображения, неточности. Он сам выбрал музыку — одну из органных пьес Стравинского. Сам записывал по утрам шумы — гудение ос, пение птиц, шелест листьев...

— Конечно, я хотел бы когда-нибудь снять свой фильм. Сейчас это мне не по силам. Надо всерьез готовить себя. Надо, насколько возможно, исчерпаться в своей профессии. А до этого еще далеко. Потому что профессия сложная, трудная. В ней добрый десяток составных — рисование, химия, математика... Чем-то обязательно жертвуешь, что-то непременно отстает и потом отзывается на работе. До сих пор я старался не упускать ни одной возможности, ни одного шанса научиться ремеслу, технике. «Последний хлеб» научил меня в какой-то степени работать в режиме, экономно — чтоб ничего лишнего. На «Кладбище» сама собой возникла другая задача — не мешать артистам. Раньше я очень мешал — утяжелял их работу, связывал их режимом, светом, сложной перестановкой. В конечном счете, это опять же связано с техникой. Свободно владея техникой, не мешаешь актеру. Его лучший дубль — мой лучший дубль. После «Альпийской баллады» я хочу снимать только на широком экране. Все его традиционные недостатки для меня больше не существуют. Крупный план прекрасно компонуется на нем. Нужен пространственный расчет... Сейчас я охотно попробовал бы себя в цвете — впрочем, это уже решенное дело. Картина, которую мы собираемся снять в этом году, будет цветной...

Конечно, так и должно быть, чтобы художник все время опережал сделанное. Чтобы личность его всегда была интереснее и глубже его работ. Только тогда возможно движение.

М. КУШНИРОВ

Фильмы на полках

НЕСКОЛЬКО ДЕСЯТИЛЕТИЙ НА ПОЛНУЮ МОЩНОСТЬ РАБОТАЮТ КИНОСТУДИИ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ. О ТОМ, ЧТО ФИЛЬМЫ СТУДИЙ ПОЯВЛЯЮТСЯ НА ЭКРАНАХ КИНОТЕАТРОВ КРАЙНЕ РЕДКО, НАШ ЖУРНАЛ ПИСАЛ НЕ РАЗ. НО ПОЧЕМУ ЖЕ И ТЕЛЕВИДЕНИЕ ИСПОЛЬЗУЕТ ИХ ТАК МАЛО? В ЧЕМ ТУТ ДЕЛО? ПЛОХИ ФИЛЬМЫ ИЛИ ПЛОХО РАБОТАЕТ ТЕЛЕВИДЕНИЕ?

...На встречу «за круглым столом» редакция пригласила на этот раз создателей научно-популярных фильмов и работников телевидения. Разговор ограничился лишь одной стороной дела — обсуждением того, как телевидение использует богатства, накопленные за многие годы научным кинематографом.

Первым взял слово Михаил Арлазоров. Вот его выступление.

— На протяжении ряда лет, еще в ту пору, когда телевидение было чем-то третьестепенным, почти не имело аудитории, советское научное кино уже ощущало пренеприятнейшие «ножницы». Возможности производства и демонстрации расходились. Фильмов делалось больше, чем можно было показывать. Отсюда грустная судьба многих произведений научного кино. Они умирали, не родившись. Ветшали морально и физически, пролежав на полках фильмохранилищ, остались неизвестными зрителю, ради которого создавались.

Быть может, меня упрекнут в мрачном взгляде на вещи, но даже при самом безудержном оптимизме нельзя отрицать, что крохотные коробочки кинотеатров научно-популярного и документального фильма способны обеспечить лишь мероприятия для галочки. Кинематограф — искусство массовое, а такого рода демонстрации обеспечивают ему аудиторию минимальную. В результате научно-популярные фильмы подчас имеют зрителей меньше, чем научно-популярные книги читателей. А ведь могло бы быть наоборот.

Но времена изменились. Телевидение выросло из пеленок. Оно завоевало зрителей, постепенно стало большой силой. Естественно, что у кинематографистов забрезжила надежда: наконец-то их работам, оставшимся за рамками кинематографического экрана, найдется место на экране телевизионном. Но телевидение не спешило. Время от времени короткометражные научно-популярные фильмы выходили на голубой экран, но выходили главным образом как затычка пауз между передачами и заполнитель антрактов. Сообщения об их демонстрации появлялись в программах с безликой рубрикой «Киножурналы». Понадобилось немало усилий, чтобы научить составителей программ элементарной вежливости и добиться хотя бы мало-мальски точной предварительной информации, хотя бы упоминания названия кинофильмов.

Как это ни парадоксально, успех телевидения, завоевание зрительской аудитории, ознаменовался возникновением совершенно новых «ножниц» противоположного свойства. Если раньше производство обгоняло возможности демонстрации, если был переизбыток фильмов, то «ножницы», созданные первыми успехами телевидения, продемонстрировали иную картину. Телевидение задыхалось от недостатка интересных материалов. Но... то, что произошло дальше, оказалось совершенно неожиданным. Затрачены миллионы, фильмохранилища были полны, телевизионные экраны пусты, а научно-популярные фильмы по-прежнему оставались для зрителей книгой за семью печатями.

Печально, но факт — меньше всего в делах людей, призванных пропагандировать науку с телевизионного экрана, инициативы, меньше всего (судя по результатам) желания сдвинуть с места тяжкий груз. Научно-популярные фильмы на телевидении продолжают оставаться пасынками, а богатство, которое составляют они для работников телевидения, по-прежнему «вещь в себе». Я не ошибусь, утверждая, что они просто не знают необозримых возможностей наших научно-популярных и документальных фильмофондов.

Впрочем, все, что я сказал, вероятно, очень субъективно. Если бы мы попытались взять интервью у тех, кто занимается на телевидении популяризацией науки, все бы выглядело, наверное, иначе — солидно, представительно. Нам поспешили бы сообщить, что этому вопросу на телевидении уделяется большое внимание, что научно-популярные фильмы используют даже два отдела телевидения — отдел науки и отдел кинопоказа.

Удовлетворяя наше любопытство, сотрудники телевидения не преминули бы заметить, что существует третья программа, специально посвященная науке, образованию, что в ее работе, естественно, используются научно-популярные фильмы.

Широкой, благодушной улыбкой встретили бы нас и в отделе кинопоказа. «Показываются ли научно-популярные фильмы? Разумеется. Зритель уже полюбил цикл передач «Клуб кинопутешествий», а скоро полюбит и новый цикл — «Кинокамера смотрит в мир». Вам бы тотчас же назвали имена известных ученых — Живаго и Соловьева, космонавта Егорова, художников Кукрыниксов, принимавших участие в передачах «Клуба кинопутешествий». И имена таких уважаемых кинематографистов, как Осьминин и Бобров, выступавших в цикле «Кинокамера смотрит в мир». И все же дело поставлено плохо.

Попытаемся доказать это категоричное заявление. Начнем с так называемой образовательной программы. Никакого отношения к популяризации науки образовательная программа не имеет. Речь идет о другом (очень важном, нужном, полезном) — о первых шагах учебного телевидения. Передачи этой программы рассчитаны на зрителя со специализированным интересом. Студенту технического института телевизионная передача о сопротивлении материалов интересна и полезна. Студенту же медику эта лекция покажется скучной и ненужной. А о зрителе, еще не дошедшем до студенческого возраста (или уже вышедшем за его пределы), и говорить не приходится. Он этих передач смотреть не будет.

Принадлежа к последней категории зрителей, я учебных передач не смотрю, а потому не знаю, используются ли в них богатства учебного фильмофонда, не менее обширного, чем фильмофонд научно-популярный. Мне не хотелось бы вторгаться в область учебного кино и учебного телевидения, оставив эту проблему людям более компетентным. Нам важно сейчас установить одно — к популяризации знаний эта программа ввиду узкой специализации и учебной направленности ее передач имеет мало отношения.

Теперь о том, чем гордится телевидение,— о «Клубе кинопутешествий». Этот цикл кажется мне одновременно примером положительным и отрицательным. Положительным потому, что передачи пользуются огромным успехом, а отрицательным — ибо основная заслуга в становлении на телевидении «Клуба кинопутешествий» принадлежит не работникам телевидения, а кинематографистам.

Начнем с председателя и учредителя клуба режиссера Владимира Шнейдерова. Человек с большими организаторскими способностями, он отлично понял противоречия производства и проката географических фильмов.

Передачи понравились зрителям, а потому участились. В ход пошли географические ленты, снятые на других студиях (прежде всего на Центральной студии документальных фильмов). Затем дошла очередь и до работ кинолюбителей. Когда и этого стало мало, вспомнили об архивах, стали приобретать географические фильмы за рубежом. Одним словом, цикл живет и, как всякое живое дело, требует топлива для своего горения.

Невольно возникает вопрос: а есть ли еще иные возможности организовать циклические передачи вокруг каких-то направлений, интересующих телезрителей? Бесспорно.

Давно ждут своего часа детские научные фильмы. Мы единственная в мире страна, делающая научные фильмы для детей. Но тут начинается парадокс: научившись делать такие фильмы, мы не умеем их показывать.

Недавно журнал «Наука и жизнь» — самый большой в Советском Союзе по тира-

жу научно-популярный журнал — провел анкету, которая интересно расшифровывает читательские вкусы. Оказалось, что 50,6 процента читателей (они же и зрители) интересуется техникой. Отсюда прямой вывод— фильмы о технике, показанные на телевидении в какой-то системе (назовем ее, скажем, «Клубом любителей техники»), вероятно, имели бы успех. Разумеется, зрителю меньше всего нужны технологические процессы и больше всего его интересует движение мысли (это учли сценарист Игорь Болгарин, режиссер Семен Райтбурт в фильме «Секрет НСЕ»).

Желание и умение работать с научным фильмом — это «золотой ключик», способный открыть зрителю новое в познавательных телевизионных передачах. Но работа работе рознь. Нельзя без ведома и согласия автора фильма кромсать ленту. Это противоречит закону об охране авторских прав.

А теперь представим себе на миг, что энергичный и инициативный редактор отдела науки на телевидении приходит к кинематографистам — популяризаторам науки. Мне трудно представить сейчас, будет ли эта встреча сдержанно вежливой или же, напротив, безумно радостной. Но бесспорно одно: кинематографисты поспешат рассказать посланцу телевидения о той системе показа научно-популярных фильмов, которую они создали. Эта система (ее назвали киноуниверситетом «Знание») уже успела завоевать успех. Зритель охотно покупает абонементы на просмотры, платит деньги за возможность познакомиться с теми самыми научно-популярными лентами, которыми столь высокомерно пренебрегает телевидение.

Вероятно, этот успех не уступил бы успеху любимого всеми «Клуба кинопутешествий»...

Объединение усилий научного кино и телевидения позволило бы значительно расширить те скромные рамки, в которых существует сегодня киноуниверситет. Отпали бы сразу два лимита — времени и места. Естественно, что такое объединение вольет новую струю в тихую заводь, какой выглядит сегодня популяризация знаний на телевидении. Нельзя забывать, что мы дети одних родителей и от нас зависит, чтобы с помощью телевидения научные кинофильмы (пока еще пасынки голубого экрана) получили масштабный выход к зрителю, соответствующий масштабам запросов зрителей.

САПОЖНИК БЕЗ САПОГ

— Мне кажется, — заявил Владимир Шнейдеров,—что сегодня развитие научного кинематографа без телевидения просто немыслимо. Это можно доказывать по-разному, в том числе и при помощи элементарнейших подсчетов.

Тираж в 500 копий считается для научно-популярного фильма хорошим. Обычно этот тираж распадается — 250 копий на широкой пленке и 250—на узкой. В стране примерно 500 контор проката. Следовательно, одна копия приходится на две конторы. В каждой из этих контор примерно 2000 точек. Следовательно, если считать, что копии при очень заботливом отношении к ней хватит на 600—700 просмотров, то на одну точку, продемонстрировавшую фильм, приходится пять точек, зрители которых этот фильм никогда не увидят.

Так как кинолента, пришедшая в негодность, сжигается, смывается или превращается в гребешки, то все разговоры о киноуниверситете только красивая сказка. Для университетов просто нет фильмов. Нужно ли говорить, что без фильмов их существование невозможно.

Сапожник оказался без сапог. Зрители жаждут смотреть нашу продукцию, а удовлетворить жажду нельзя. Чтобы не быть голословным, замечу, что Московский киноуниверситет в основном пользуется фильмами, которые он берет на студии «Моснаучфильм». Хотели бы там получать фильмы и другие киноуниверситеты. Горьковский автозавод выразил, например, полную готовность перевозить фильмы из студийного фильмохранилища в Горький и обратно на собственном транспорте. Это ли не свидетельство голода в научно-популярном кино?

Теперь небольшая справка по поводу «Клуба кинопутешествий». Наши передачи выходили в эфир 141 раз. Вероятно, голод в области географической тематики мы в какой-то степени удовлетворяем. Накопленный опыт позволяет нам с достаточной точностью определить, что получилось, а что еще не получилось.

Нам не хватает времени. Мы плохо комментируем наши картины. Чтобы исправить это, нам надо несколько удлинить передачу. По нашим расчетам передача должна продолжаться 1 час 15 минут. Расчет прост — две картины по 20 минут, одна — 10 минут, за-

тем короткая киноинформация и небольшой комментарий. Отсюда и 1 час 15 минут.

Не хватает нам и фильмов. Все киностудии ежегодно делают около 100 научно-популярных фильмов. Из них географических не больше 15. Только «Клуб кинопутешествий» потребует ежегодно 156 географических фильмов. Нехватка картин вынудила нас поехать в Польшу и покупать там фильмы, которые мы также включили в передачи «Клуба».

О нехватке фильмов говорил и заведующий отделом средних школ третьей, познавательной программы телевидения Рудольф Кедров.

— Наш отдел больше всего использует фрагменты кинофильмов... Однако рекомендуемые фильмы на 90 процентов для нас неприемлемы...

...Среди наших передач,— продолжал тов. Кедров,— есть рубрика «За страницами школьного учебника». Казалось бы, что тут-то уж богатейшая возможность показывать научно-популярные фильмы, но всякий раз, формируя передачу, мы попадаем в затруднительное положение.

За страницы учебника литературы нам помогают выходить художественные картины, а вот научно-технические — проблема...

Мало фильмов (почти ничего нет) и по разделу «Актуальные проблемы науки». С большими трудностями подбираем художественные фильмы для университета педагогических знаний.

Картина, нарисованная тов. Кедровым, оказалась еще более конкретной после того, как он сообщил о планах развития учебно-познавательных передач. Они очень широки, эти планы.

Значит, разрыв между пропускной способностью телевизионного экрана и достаточным количеством выпускаемых фильмов будет нарастать.

Как же быть? *Чтобы найти выход, вероятно, придется внести критические поправки в так называемую заказную систему, сегодня еще процветающую в научном кинематографе.*

Напомним суть этой системы. Заказчики, в роли которых выступают разного рода ведомства, финансируют производство фильма, формируют в аннотациях свои требования и контролируют выполнение этих требований при помощи научных консультантов.

На первый взгляд все хорошо. Но... за редким исключением все эти ведомства не имеют сети собственного проката. Отсюда и омертвление заказных фильмов. Заказать фильм, имея деньги, можно, а показать, даже располагая финансовыми возможностями, весьма затруднительно. Именно тут-то и могло бы помочь телевидение, если бы оно располагало правами заказа фильмов. Расхлебать чужую кашу не просто, а подчас и невозможно.

ВОПРОС, НА КОТОРЫЙ НИКТО НЕ СМОГ ОТВЕТИТЬ

— Я не раз задавал себе один вопрос, но ответа получить не смог,— так начал свое выступление старший редактор киностудии «Моснаучфильм», сценарист Герман Фрадкин.— Известно, что научно-популярный кинематограф ежегодно выпускает около 100 фильмов для широкого экрана и около 450 названий заказных картин. Известно также и то, что продукция кинодокументалистов составляет около 300 фильмов. Но откуда взялись эти цифры? Кто научно планирует количество фильмов? Госплан? Комитет по кино? Кто учитывает потребность миллионов людей в знаниях?

Вот В. Шнейдеров точно знает, что его «Клуб кинопутешествий» ежегодно получает от кинематографии 15 названий вместо 156. Но в других областях познавательного кинематографа таких сведений нет. И мы не знаем, сколько же фильмов надо выпускать, чтобы удовлетворить потребности зрителей.

Научное планирование, точный подсчет количества и правильное определение характера и содержания фильмов, которые надо выпускать, становятся проблемой номер один. Бог с ним, с кинопрокатом. Сегодня уже бесспорно, что это стена, которую мы не смогли одолеть на протяжении многих лет и вряд ли одолеем в ближайшие годы. Надо быть реалистами. Наш главный канал, где мы вправе надеяться на внимание,— телевидение.

Готовы ли мы к тому, чтобы достойно воспользоваться этим каналом? Пожалуй, не совсем. Возьмите, к примеру, детское научное кино. Количество детских фильмов, выпускаемых киностудией «Моснаучфильм», ничтожно мало. Его хватит на три вечера, ну,

самое большее, на пять. И это в то время, когда в объединении детских фильмов есть люди, способные реализовать куда более обширное задание.

Если научное планирование — проблема номер один, то существует и другая, отнюдь не менее важная задача... Из 450 фильмов, выпускаемых по заказам, небольшая часть исключительно важна. Возьмем, к примеру, кинокурсы «Автомобиль», «Трактор» и т. д. Там есть специалисты, влюбленные в свое дело. Владеют они профессией безукоризненно, и не случайно мы уже видели эти фильмы на телевизионном экране.

Однако наряду с отличными заказными фильмами выпускается много никому не нужной чепухи, на которую отвлекается много сил, средств и времени. Не пора ли освободить их для насущных нужд научно-технической пропаганды?

Вторая проблема — *проверить все то, что делает научный кинематограф по заказам ведомств. Надо отказаться от фильмов, направленных лишь на удовлетворение ведомственного тщеславия. Вместо них надо пополнять фонды географических, детских и просто хороших научно-популярных фильмов.*

Нетрудно заметить, что обе проблемы смыкаются в единое целое: они требуют перевода на научную основу всех вопросов, связанных с планированием, выпуском и демонстрацией научно-популярных и документальных фильмов.

КАК РАЗГЛЯДЕТЬ НЕВИДИМКУ?

Владимир Шнейдеров отлично проанатомировал эффектную цифру тиража — 500 копий, показав ее несоответствие реальным запросам зрителей. Прав был и М. Арлазоров, утверждая, что сотне кресел в зрительном зале киноуниверситета не по плечу тягаться с телевидением, способным за один показ собрать миллионы зрителей. Даже 150 специализированных кинотеатров научно-популярных и документальных фильмов вынуждены расписаться в полном бессилии.

— Телевидение — самый главный, самый могучий, ни с чем не сравнимый канал для нашей продукции! — так начал свое выступление главный редактор Центральной студии документальных фильмов Владимир Осьминин.— И наивно предполагать, что телевизионисты этого не понимают.

Количество наших фильмов, прошедших на голубых экранах, огромно, неизмеримо больше, чем показал Шнейдеров в своем «Клубе кинопутешествий». И тем не менее они прошли незаметно. Невидимками сделало их отсутствие системы. *Нет, телевидение не игнорирует документальные и научно-популярные фильмы. Оно просто не научилось их показывать. Несмотря на поучительный опыт «Клуба кинопутешествий», работники телевидения не сумели разработать систему показа.*

На мой взгляд, успех Шнейдерова обусловило то, что он создал типовую передачу, всякий раз наполняя знакомую зрителю форму новым содержанием. Зритель догадывается о том, что ему предстоит увидеть, но никогда не знает, что же откроет ему экран. Именно в этом парадоксе и таится залог успеха.

Второй элемент успеха Шнейдерова — умение найти соотношение между экраном, изображением и комментарием. Недавно я смотрел четыре двухчасовых узбекских фильма с общей шапкой «Сегодня в Узбекской ССР». Их показывали подряд, без комментариев, и это подпортило интересную передачу.

В нашей передаче «Кинокамера смотрит в мир» мы стремимся воспитать у зрителей интерес и любовь к научному и документальному кино. Если это нам удастся, мы будем считать, что добились хорошего результата.

Увы, как это ни странно, *больше всего мешает нам добиться победы само телевидение. Невероятно, но факт — нам ставят палки в колеса. Во-первых, нас смотрит только Москва, когда есть полная возможность значительно расширить аудиторию. Во-вторых, в те часы, когда мы выходим в эфир, как правило, по первой программе демонстрируется художественный фильм или театральный спектакль.*

Конечно, передач «Кинокамера смотрит в мир» и «Клуб кинопутешествий» для показа научных фильмов мало. *Научные фильмы надо показывать сразу же после того, как такой фильм снят. Только быстрый выпуск на экран позволит сохранить достоверность научных сведений. Наука развивается стремительно, и промедление с демонстрацией очень обесценивает подчас огромную и сложную работу.*

Надо открыть телевидению доступ к нашим фильмам. *Надо, чтобы все киностудии страны посылали телевидению обязательный экземпляр, как это практикуют полиграфисты.* Только тогда телевидение окажется в положении киноуниверситета, о котором так красноречиво говорит Шнейдеров.

ЕСЛИ КОРОТАТЬ ВРЕМЯ У ТЕЛЕВИЗОРА

— Многое можно увидеть, если смотреть телевизионные передачи не от случая к случаю, а регулярно, — сказал сценарист Николай Кемарский.— Недавно я приболел и месяц просидел дома, ежедневно включая телевизор. Если бы я задался целью узнать за этот месяц, что нового в науке, то потерпел бы неудачу.

В газетах и журналах есть оправдавшая себя традиция — чтобы удержать читателя, печатают романы с продолжением. Именно такого «романа с продолжением» очень не хватает научно-популярному телевидению. *Регулярность, постоянность — залог удачи.*

Почему же телевидение, нащупав в художественном кино этот путь, обкрадывает само себя в показе научно-популярных фильмов?

В рассказах о науке телевидению не хватает остроты и злободневности. Мы знаем, как резко изменилось положение в биологии. Но что мы знаем о Менделе, о Вейсмане? Зрительного материала хоть отбавляй, но телевидение ушло в сторону от этой животрепещущей темы, которой посвящаются самые острые статьи во всех журналах. А вы представьте себе на миг, что живой человек, уважаемый ученый, вступает в дискуссию с научно-популярными биологическими фильмами вчерашнего дня. Вот где фрагментарное использование старых фильмов могло бы стать драматургическим и популяризаторским приемом.

Но, разумеется, на старых фильмах далеко не уедешь. Нельзя работу телевидения приспособить к уже снятым научно-популярным фильмам. В. Шнейдеров уже испытывает голод. Такой же голод в области научных фильмов грозит всему телевидению.

Возможности дружбы телевидения с документалистами и популяризаторами науки неисчерпаемы. Фильм, сделанный для кино, иногда может перейти на телевизионный экран в совершенно новом качестве. Общеизвестен успех последней работы Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм». Однако Ромм хотел перенести его в телевидение в значительно расширенном виде. И если в фильме мы слышим его голос, то в телефильме Ромм может стать комментатором, характерным для телевидения, и сам выйдет на экран перед зрителем.

НЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ ИЗОБРЕЛО ШНЕЙДЕРОВА...

— В телевидении многое пропадает,— сказал режиссер Семен Райтбурт.— Но посмотрите, каким успехом пользуется «Клуб кинопутешествий, несмотря на то, что голубой экран отнимает у географических фильмов поэзию, настроение, красоту и выразительность пейзажа. Значит, секрет в другом — в организованной форме показа. Такую же форму надо найти и для других научных фильмов.

Семен Райтбурт *предложил создать альманах «Кино и наука».*

— Нужны, конечно, люди, умение, инициатива, увлеченность. Эти люди должны прийти из кино. Ведь не телевидение же изобрело Шнейдерова и его «Клуб».

Наши фильмы дают большие возможности для создания интересных киноальманахов. Часто для нас самих был неожиданностью прием, который оказывали нашим работам зрители. Вот, например, вечер научно-популярных фильмов в Московском Доме литераторов. Никакой приманки. Никаких художественных фильмов, только научно-популярные и в огромном, почти «несъедобном» количестве. А зал полон. И никто не уходит. И каждый фильм принимается с живым интересом. Через некоторое время нас просят провести второй вечер, и снова он проходит успешно. Та же реакция и такой же интерес в Доме архитектора, в Доме журналиста, в Доме ученых, в Дубне, в многочисленных заводских клубах и домах культуры. Везде один вопрос:

— Где можно смотреть ваши фильмы? Почему их не показывают?

Работники проката говорят нам:

— Мы не можем показывать ваши фильмы по финансовым соображениям. Мы не можем удлинять сеансы, так как не вправе сокращать их количество.

Атмосфера безликости и бессистемности, характерная для всей информации о научно-популярных и документальных фильмах, перешла и на телевидение. В программе значится: «научно-популярный фильм» или «киноочерк». И все. Ни названия, ни авторов, ни темы. А ведь подобные фильмы предназначены не для заполнения телевизионных пауз. Их надо показывать уважительно, в определенной системе.

Пора задуматься наконец над простейшим вопросом: какой смысл тратить огромные средства на производство документальных и научно-популярных фильмов и решительно ничего не делать, чтобы их увидели зрители? Для кого же и для чего выпускаются эти фильмы?

Нам нужен не случайный, а постоянный и массовый зритель. Нужно общественное мнение о наших фильмах. Нужна квалифицированная критика, а главное — уверенность, что мы работаем не впустую, что наши фильмы смотрит народ.

Центральное телевидение уделяет большое внимание советскому киноискусству. Специальные передачи, которые ведут Л. Погожева, В. Соколов, З. Гердт, пользуются заслуженной популярностью. Но, судя по этим передачам, в стране у нас выпускаются только игровые художественные фильмы. Других отраслей кинематографии у нас как будто не существует. А разве нельзя в таких передачах рассказать о новостях документального и научно-популярного кино? Назвать их авторов, поразмыслить над удачами и ошибками? Почему даже на эти передачи накладывает свой отпечаток атмосфера безликости и безымянности, которой окружены научные фильмы на телевидении?

— В свое время,— сказал член редколлегии журнала Яков Варшавский,— наша редакция, обеспокоенная тем, что научно-популярные фильмы лежат на полках, предложила показывать в кинотеатрах сборные Большие кинопрограммы. Сразу же стало ясно, что гораздо больше зрителей, чем предполагали работники проката, хотят видеть эти фильмы. При этом успеху фильмов способствовала форма альманаха, разнообразного по жанрам.

Журнал «Наука и жизнь» имеет три миллиона подписчиков. Секрет его успеха также во многом обусловлен великолепным сочетанием разных по форме и содержанию материалов.

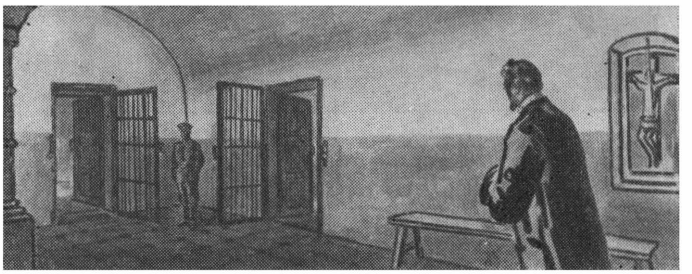
И все же Большие кинопрограммы до сих пор считаются лишь опытом, новшеством, риском.

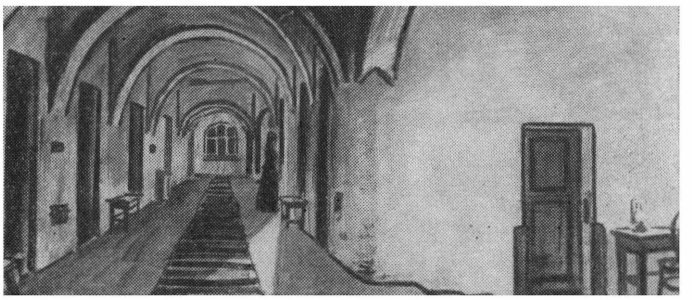
Интерес современников к науке и технике огромен. Чтобы удовлетворить его, надо опереться на большую, инициативную, высокообразованную редакцию. В нее придут люди, знающие толк в науке и интересы зрителя. Очевидно, и здесь необходимо сочетание различных по форме, по жанру фильмов — аудитория у них будет огромной.

●

НА РАЗНЫХ СОВЕЩАНИЯХ ЧАСТО ГОВОРЯТ: ЗРИТЕЛЬ ХОЧЕТ, ЗРИТЕЛЬ ТРЕБУЕТ, ЗРИТЕЛЬ ЛЮБИТ... А ЧТО ЖЕ ВСЕ-ТАКИ ДУМАЮТ САМИ ЗРИТЕЛИ? ЖУРНАЛ «ИСКУССТВО КИНО» ОХОТНО ОПУБЛИКУЕТ ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ, ПОСВЯЩЕННЫЕ СОДЕРЖАНИЮ КИНОПРОГРАММ.

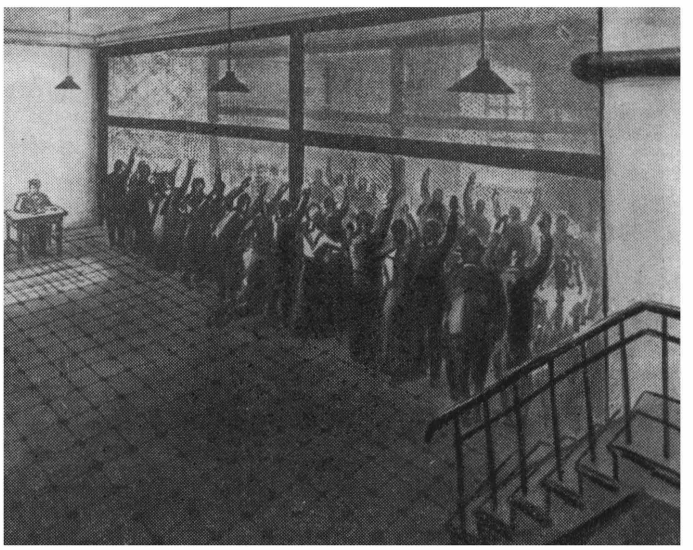
МЫ НЕПРЕМЕННО СООБЩИМ И О ТОМ, ЧТО ДУМАЮТ ПО ЭТОМУ ПОВОДУ И РАБОТНИКИ ТЕЛЕВИДЕНИЯ.





А. ФРЕЙДИН,
художник «Мосфильма»

В пяти фильмах

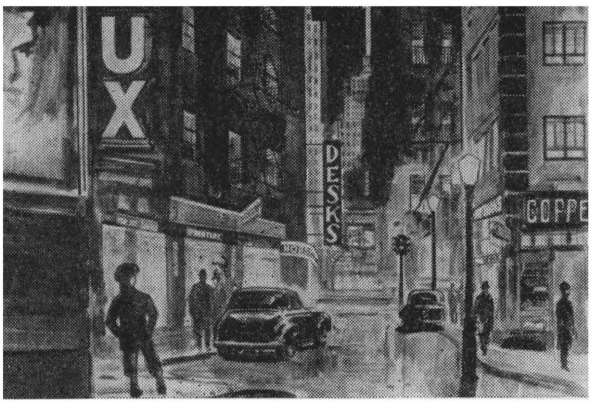


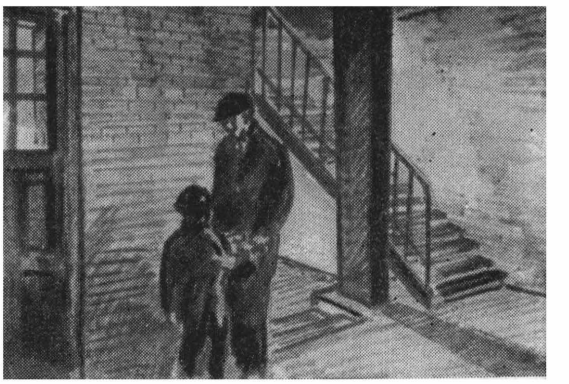
Над пятью фильмами киностудии «Мосфильм» пришлось мне работать в последние годы: «Воскресение» (2-я серия), «Монета», «Конец и начало», «Сотрудник ЧК» и «Время, вперед!». Пожалуй, ни в одной области изобразительного искусства нет такого широкого диапазона тем, как в деятельности художника кино. Это очень интересно, хотя и крайне трудно и, наверное, не всегда венчается успехом.

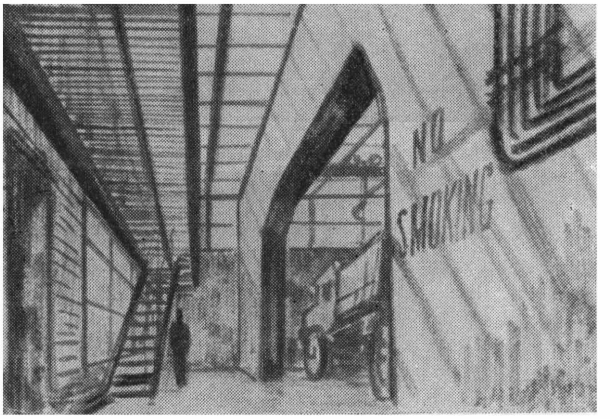
Все фильмы, эскизы к которым здесь напечатаны, уже прошли перед зрителями, получили их оценку. Мне хочется в коротких комментариях к эскизам рассказать о задачах, которые ставились во время работы над каждым фильмом.

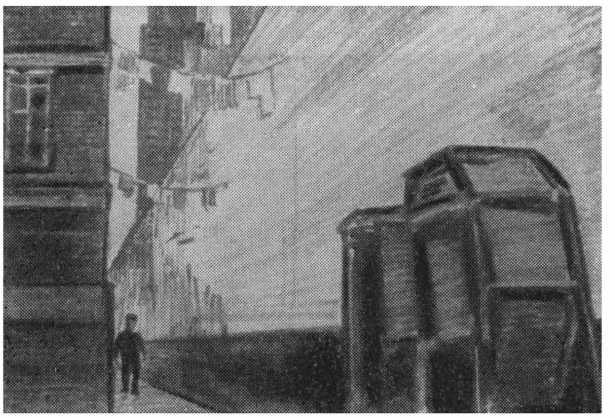
«ВОСКРЕСЕНИЕ», 2-я серия (режиссер Михаил Швейцер, оператор Сергей Полуянов).

Нам хотелось снять фильм предельно достоверно, просто, без внешних операторских и декоративных эффектов. Толстой и декоративность — понятия несовместимые. Лучше излишняя, быть может, сухость, чем «красивость».





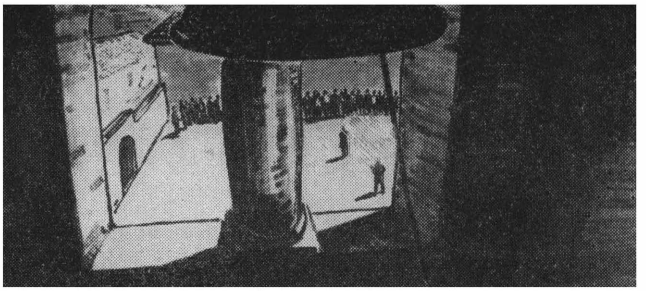


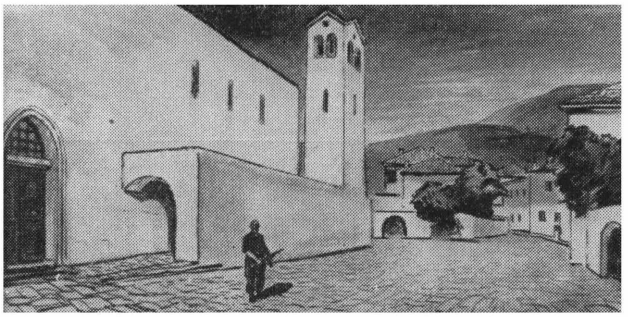


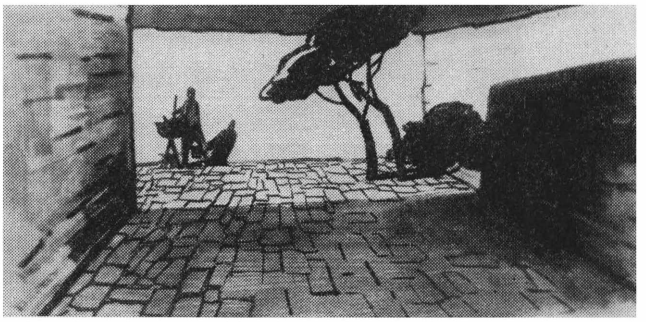
«М О Н Е Т А» (режиссеры А. Алов и В. Наумов, оператор А. Кузнецов). Этот фильм весь — от первого до последнего кадра — снят в павильоне, причем действие двух новелл из трех, составляющих фильм (новеллы Альберта Мальца), происходит на улицах и дворах американского города. Увлекательно, хоть и рискованно, было комбинировать в павильоне студии фасады и заборы, тротуары и решетки подземки, выкраивать каждый квадратный метр, преодолевать недостаточную высоту павильона («небоскребы» не влезают!). Особое внимание мы уделили рекламам, надписям, вывескам, витринам — они все были тщательно сделаны опытным художником-декоратором О. Аликиным.

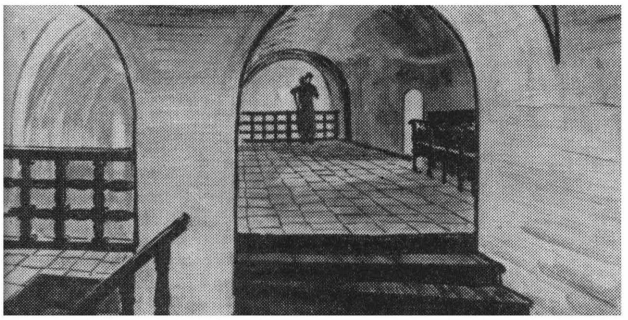
Кстати, замечу, что, снимая фильм на зарубежном материале, эту сторону декоративного оформления необходимо исполнять очень тщательно, предельно точно.

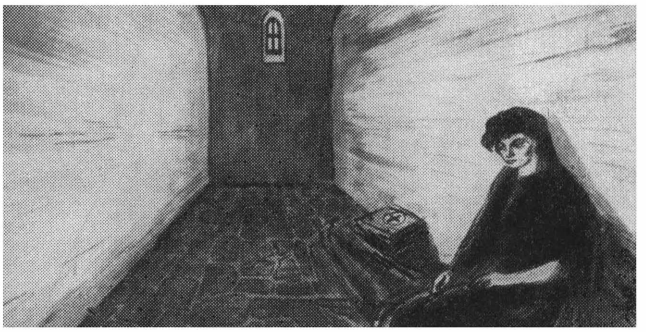
Большую товарищескую помощь в работе над фильмом оказал нам известный американский драматург и критик Джон Говард Лоусон.

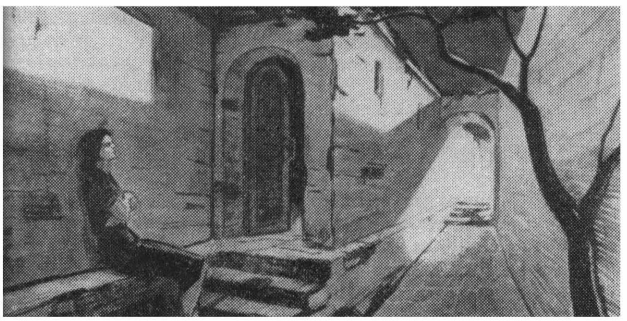


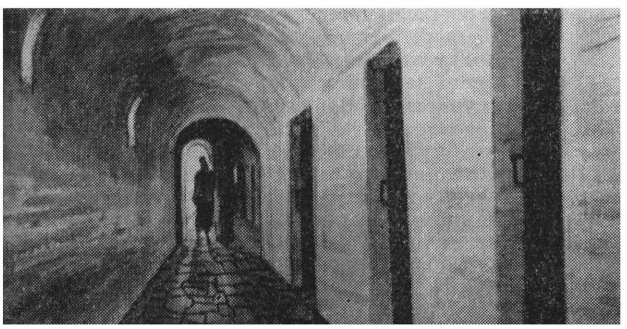






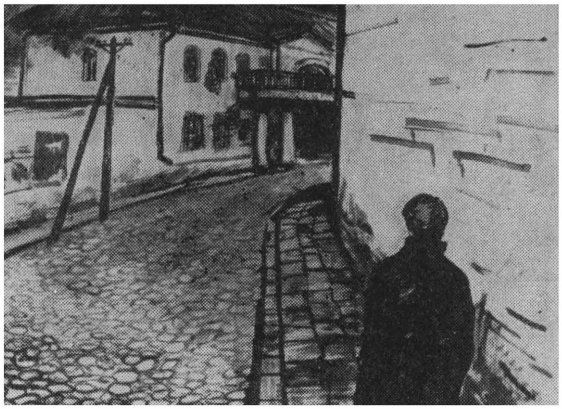


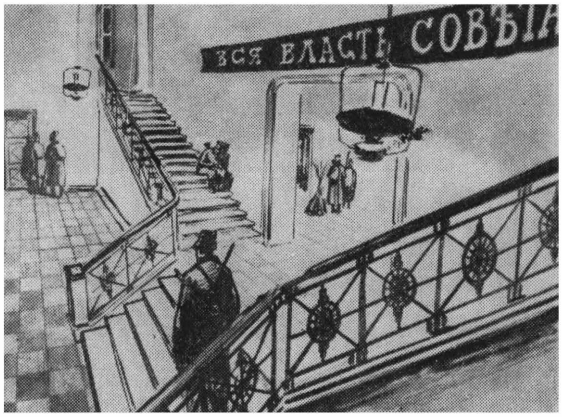


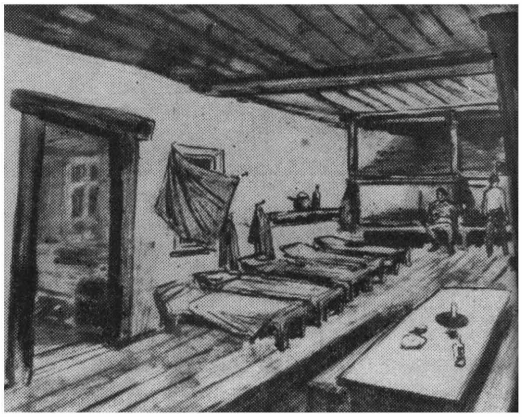


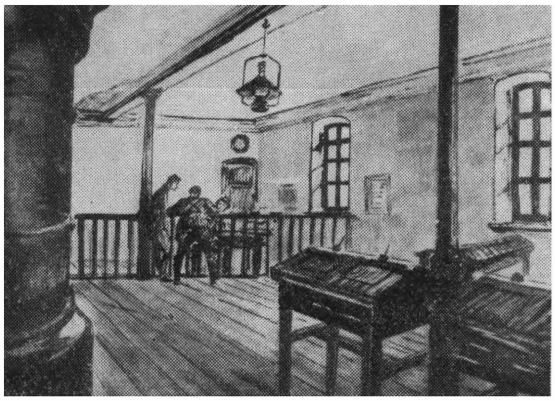
«КОНЕЦ И НАЧАЛО» (режиссер М. Захариас, оператор А. Харитонов). Это был мой второй фильм о Греции (первый — «Ловцы губок»).

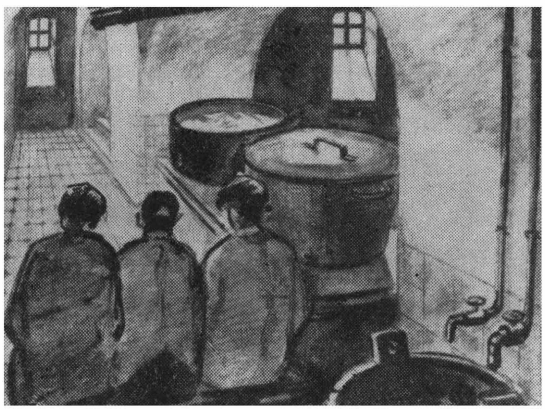
Новый фильм — и совсем другие задачи. Если в «Монете» надо было все «тянуть ввысь», создавать атмосферу мрачного, туманного города, то здесь необходимо было передать ощущение солнечного острова Крит, передать контрастность белых каменных стен и синего неба, невысоких строений и опаленной солнцем земли. Кроме того, хотелось найти решения графически четкие, несколько эпические, а также разорвать плоскостность широкого экрана, создать ощущение большой глубины. Жаль, что Грецию мне удалось увидеть после выхода фильма на экран, но отрадно то, что увиденная Греция немного совпала с представлением о ней, вынесенным из знакомства с изобразительным материалом во время работы над фильмом.



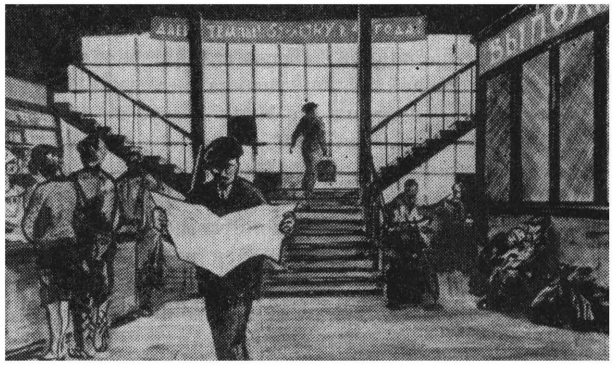


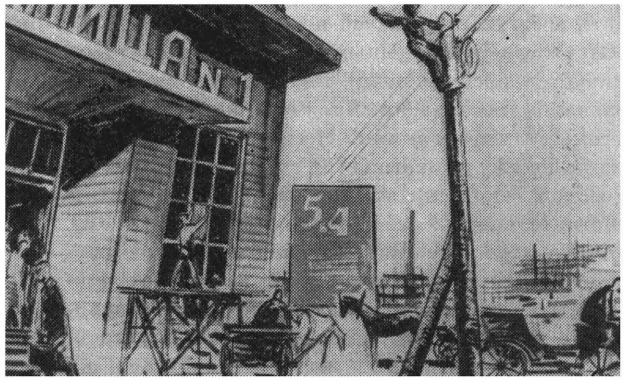






«СОТРУДНИК ЧК» (режиссер Б. Волчек, оператор В. Минаев). Острый сюжет, романтика первых лет Советской власти... Большое количество мест действия обязывало к остроте и скупости изобразительного языка. И обязательно к точности, достоверности. Нечто приблизительно-декоративное, вообще приятное и вообще интересное — но неточно совпадающее с необходимым данному фильму — должно было быть отсеяно.





И, наконец, «ВРЕМЯ, ВПЕРЕД!» (режиссер М. Швейцер, операторы Н. Ардашников и Ю. Гантман).

Неповторимое, кипучее время первой пятилетки! Надо было создать взъерошенную, неустоявшуюся, находящуюся в постоянном движении атмосферу грандиозной стройки, стройки специфической — 30-х годов, с ее неустроенным, создающимся на ходу бытом. Многое зависело от удачного выбора натурной площадки. Пришлось отказаться от попытки снимать на большой современной стройке — так непохож ее внешний вид, материалы, конструкции, механизмы на то, что было в 1930 году.

Ареной всех наших «баталий» стала заброшенная, разрушенная войной и непогодой старая стройка Керченского металлургического комбината.

До сих пор не верится, что нам удалось оживить эти заросшие травой развалины, вернуть им их молодость. На это потребовалось много кубометров леса, труд большой строительной организации и, наверное, не один «кубометр» нервов.

Я так подробно пишу о натурной площадке потому, что часто производственная задача перерастает в творческую, и, верно решенная, становится решением творческим.

«Время, вперед!» — большая, сложная работа, и дел хватало всем — начинающему способному художнику Ю. Теребилову, художнику по костюмам Н. Ефановой, художнику-декоратору В. Солуянову.

Нелегкая была эта работа для всего коллектива, но если удалось передать на экране атмосферу 30-х годов — стоило трудиться.

Вот коротко, о чем хотелось сказать. И, само собою разумеется, о радости, которую доставила встреча в этих пяти фильмах с товарищами по совместному труду — режиссерами, операторами, художниками, композиторами — всеми, кто делал эти фильмы.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

С. МУРАТОВ

Пристрастная камера

О репортажных методах наблюдения в телевидении и кино

В эпоху, когда наука не устает ошеломлять нас открытиями элементарных частиц и галактик, призвание телевидения — способствовать открытию человеческой личности. Все мы единодушны в том, что в мире не существует банальной действительности и нет неинтересных людей («для химика все элементы — золото», — говорил Д. Менделеев), но как часто в документальных телефильмах и репортажах встречаем мы банально показанную действительность или унылый рассказ о людях. Критики с возрастающим беспокойством подчеркивают, что в этих случаях скуку в изображении жизни зрители воспринимают, как скуку самой жизни. Создается впечатление, что это не авторы, а жизнь плоска и безынтересна.

Нам все еще не достает принципальности утверждать, что за каждым банальным фильмом или тусклой работой стоит равнодушие, инертность и блеклость мыслей и чувств.

Отсутствие собственных слов и взглядов камуфлируется обезличенным текстом диктора с его правильно поставленными ударениями и невозмутимыми интонациями. Неспособность увидеть мир по-своему прикрывается старательной инсценировкой «под жизнь», выдаваемой за живую действительность.

Но по мере того как с экрана все громче звучит голос автора-комментатора, анонимная дикторская нейтральность кажется все более нетерпимой, а убогая театрализация перед камерой, вынуждающая реальных людей становиться актерами-дилетантами, уступает место бесчисленным формам прямого вторжения автора в жизнь.

А в т о р — это слово не делит создателей на режиссера, сценариста и оператора, оно не подчеркивает их автономности, оно утверждает их равноправие, единство творческих устремлений, взгляда на мир. Это высокообязывающее слово не оставляет лазейки для бездумного и бестрастного показывания жизни.

Документальное телевидение все чаще знакомит нас с авторскими вторжениями в действительность — это социологические репортажи Таллинской телестудии, это зарисовки операторов Ленинградского телевидения (с их премьерами знакомит нас «Горизонт»), это лента-спор харьковчанина С. Зеликина «По законам нашего завтра», это фильм-интервью москвича И. Беляева «Путешествие в будни».

Фильм И. Беляева открывает нам «всамделишную» Сибирь, как когда-то он же открыл нам «Город начинается», а еще ранее «Сахалинский характер». В чем тут секрет? Кинопленка обычная. Кинокамеры — те же, что у других. Интерес к человеку? Но кто же в наши дни всерьез будет утверждать, что снимает фильм, руководствуясь лишь интересом к производственным показателям?

П о д л и н н о с т ь ж и з н и и л и ч н о с т ь а в т о р а — вот самое ценное в этих работах. Свои наблюдения и пристрастия, свое отношение и оценка, попытка — пусть даже самая первая — исследования жизни.

При этом и таллинцы, и ленинградцы, и москвичи полемизируют с существующей практикой создания документального телефильма.

Какова же она, эта практика?

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА ИЛИ ИСПОЛНИТЕЛИ?

Сценарист выезжает в район предполагаемой съемки. Он знакомится с местом действия, беседует с будущими героями. Затем возвращается, чтобы написать сценарий. При этом он опускает свои первые впечатления, понимая, что воссоздать их уже не удастся, и сочиняет своего рода пьесу с завязкой, кульминацией, эпилогом. Он пишет текст за своих героев — то, что однажды от них услышал, или то, что ему хотелось бы от них услышать. Считается, что сценарий тем лучше, чем подробней он описывает будущие события.

Затем, подвергнутый редактуре, сценарий попадает в руки режиссера и оператора, которые тем самым автоматически устраняются от соавторства на первом этапе создания фильма — при непосредственной встрече с людьми и событиями. Им отводится задача — воплотить на экране результат наблюдений сценариста.

Впрочем, когда группа приезжает на место съемок (с момента пребываний там сценариста иногда проходит до полугода), выясняется, что сценарий уже никуда не годится, ибо за это время сменились люди, объекты, события и проблемы. «Мы думали все снимать по сценарию, но, знаете, как всегда бывает», — говорят в этих случаях.

Пока автор сценария безуспешно скорбит о том, как прекрасно выглядел фильм на бумаге, оператор и режиссер торопливо снимают то, что еще совпадает со сценарием. Жизнь, увиденная однажды, воспроизводится специально для камеры. Действующие лица превращаются в исполнителей. Герои, не предусмотренные сюжетом, в свою очередь, в ускоренном ритме проходят режиссерскую и сценарную обработку — их слова редактируются, поведение репетируется, и в результате зрителю лишний раз дается наглядное доказательство того, как чудесные люди могут выглядеть посредственными актерами, даже повторяя самих себя. Заметьте: не рождение фильма подчиняют задаче схватить дыхание жизни, напротив — живую жизнь приспосабливают к существующей съемочной процедуре.

Таким образом, создание фильма проходит три этапа (до стадии монтажа): первый — встреча с живой реальностью, второй — работа над сценарием фильма и третий — воссоздание этой реальности в соответствии со сценарием (совсем как в известной притче о доме, который построил Джек: вот жизнь, такая, как она есть, вот сценарий, который воспроизводит жизнь, такую, как она есть, а вот фильм, который воспроизводит сценарий, который воспроизводит жизнь, такую, как она есть). Журналист становится драматургом. Оператор и режиссер превращаются в постановщиков. В итоге процесс наблюдения жизни подменяется инсценировкой жизни.

«ПОКАЖИ МНЕ ЖИЗНЬ — И Я СКАЖУ ТЕБЕ, КТО ТЫ»

Между тем съемка фильма могла бы начаться с момента первого наблюдения. При этом многие кадры окажутся лишними. Но разве журналисты, ведя свои записи, могут заранее быть уверены, какие из них улягутся в очерке? «Как у каждого писателя,— настаивал Вертов,— у меня должны быть творческие заготовки. Записанные наблюдения. Наброски. Но не на бумаге, а на кинопленке».

Вот как описывает одну из встреч с героем «Сахалинского характера» оператор А. Едидович: «В Южно-Сахалинске мы решили записать синхронно рассказ о городе. Нам казалось, что рассказ должен исходить не от ответственного руководителя, а от обычного жителя. Остановились на профессии шофера — ведь шофер не только лучше многих знает свой город, но и может нам показать его из кабины грузовика. И тут случай свел нас с девушкой—водителем такси. В ее машине мы впервые выехали осматривать город. Она была нашим экскурсоводом — рассказывала об улицах, показала дом, напоминающий своим видом корабль, но главное — у нее был свой взгляд на город и на людей. Мы включили магнитофон, который возили с собой, и стали записывать все, что она рассказывала. Позже, во время съемок, она стала позировать, и кадры эти пришлось убрать. Но большую часть эпизода — город ее глазами — мы сняли под эту первую фонограмму».

Существующая практика создания документального телефильма губит будущую работу уже потому, что отчуждает процесс наблюдения от съемочного процесса, подменяет репортажные методы съемки принципом игрового кино, вынуждает героев не быть собою, а изображать себя перед камерой. Как в журналистике нелепо представить себе, чтобы один человек встречался с людьми, а другой человек писал о них очерки, так и при создании репортажного телефильма все более странным сегодня выглядит деление на драматургов и постановщиков. При всем различии функций оператора, сценариста и режиссера все они — журналисты, все они — авторы-единомышленники. Жизнь не может интересовать режиссера лишь постольку, поскольку она соответствует тексту сценария. Оператор не может видеть лишь то, что обозначено заранее на бумажке.

«Если тебе нечего сказать миру, не берись за перо», — советуют начинающим литераторам. И вряд ли стоит уговаривать человека ни в коем случае не расставаться с камерой, если он не в силах увидеть больше, чем тот, кому адресован фильм.

Разумеется, меньше всего тут повинна камера люди, которые стали объектом съемки, способ, выбранный наблюдателем. Видеть мир — не свойство аппаратуры и даже не свойство нашего глаза, это, скорее, свойство сознания. Новорожденный видит мир перевернутым. И жизненный

опыт корректирует зрение на протяжении целой жизни. В нашем ви́дении — наше знание мира и темперамент, и склад ума, и, если хотите, мировоззрение. Приобщить кусок целлулоидной ленты к акту художественного творчества, вероятно, позволяют именно эти черты духовности, а не соли галлоидного серебра, реагирующие на действие упавшего на них света.

Каждый уличный перекресток может предстать на экране в бесчисленных образах. Один увидит здесь то, что достойно улыбки, другой — осуждения, третий — сочувствия. Но, безусловно, найдется и тот, кто не увидит здесь ничего. И выскажет мрачные прогнозы; дескать, знаем мы эти методы, пустите на улицу оператора да еще без сценария — он вам наснимает бог знает чего. За недоверием к методам прямого, непосредственного наблюдения жизни скрывается явное нежелание понять, что само наблюдение — тоже творчество, проявление личности автора-журналиста, ибо он предъявляет нам на экране не только действительность, как она есть, но и действительность, к а к о й о н е е у в и д е л, ибо в свое наблюдение он вкладывает себя. Это процесс постижения мира и самоотдача в момент постижения.

Репортажные методы на экране все чаще вступают в единоборство с инсценированием жизни. Борьба идет не за предпочтительность каких-то навыков или приемов, а за возможность прямого контакта с жизнью, за выявление авторского причастия к делам и мыслям своих современников, за гражданственность маленького экрана.

Но прежде чем мы коснемся разнообразия методов, позволяющих фиксировать и исследовать жизнь, не инсценируя ее перед объективом, остановимся на технической стороне проблемы — на самой возможности этой фиксации.

РУКИ ВВЕРХ — ИДЕТ СЪЕМКА!

Когда Пушкин часами бродил по базарам, подслушивая народные речения и пословицы (то есть, пользуясь теперешней терминологией, действовал методом скрытой камеры), он мог целиком полагаться на память и даже занести кое-что в записную книжку в тот момент, когда на него не смотрят. Тригорин у Чехова каждый подмеченный образ запирал в литературную кладовую: «Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовий цвет, упомянуть при описании летнего вечера...» Он мог запасать наблюдения впрок. И извлекать по мере необходимости.

Человек с кинокамерой не имеет возможности запасать свои наблюдения впрок без приборов, которые их регистрируют. Без камеры. И все чаще — без микрофона.

В «Прибытии поезда» братьев Люмьер есть такой кадр: девушка, спешащая по перрону, вдруг замирает, увидев обращенный на нее объектив. Легко понять ее удивление при виде странного аппарата. Может статься, она приняла оператора за фотографа.

Однако не успело еще слово «синематограф» войти в обиход, как на смену первому удивлению явилось новое самочувствие: люди научились позировать. Присутствие камеры останавливало естественное течение жизни. Люди представали на пленке какими угодно, но не были больше самими собой. И чем более усложнялась технология съемки в погоне за качеством изображения, тем менее это изображение походило на подлинную реальность. Неуклюжие камеры с ручным управлением напоминали на циклопические чудовища. Перед ними бледнели даже ассоциации, связанные с зубоврачебными кабинетами. Необходимость в орудиях наблюдения сводила на нет само наблюдение.

Перед дулом камеры человек становился жертвой. Ни о каком естественном наблюдении не могло быть и речи. Куда правдоподобнее на экране выглядела игра актера. Постепенно съемочная площадка приходила на смену живой реальности. И если когда-то своим рождением игровое кино обязано было хронике, то очень скоро документальный кинематограф попал под воздействие игрового. Реальную жизнь не наблюдали, ее «ставили», как в театре. Возникла потребность в профессии режиссера. Он давал указания — как держаться перед камерой, как улыбаться, как говорить. Люди репетировали свое поведение. Нередко даже сцены, отснятые на натуре, мало чем отличались от эпизодов, сыгранных посредственными любителями. «Чудеса кино» вытесняли с экрана чудо реальной жизни, а искусство ее наблюдать подменялось искусством ее имитировать.

Чтобы вернуть на экран непреображенную жизнь, необходима была революция. Революция взглядов и революция техники.

Кинематограф ждал реформатора, который сумел бы понять возможности, заложенные в прямом наблюдении жизни с помощью кинокамеры, и утвердить это наблюдение как способ исследования и раскрытия мира.

Таким реформатором стал Дзига Вертов.

РАСКОВАННЫЙ МИР

Он вызволил камеру из павильона и бросил ее навстречу улицам, людским потокам, цехам заводов.

Он опускал ее в глубокие шахты и водружал над крышами летящего поезда.

Раскрепощенная камера жадно вбирала жизнь. Неутомимо искала своих героев — детей и молочниц, учителей и рабочих.

Она бросала вызов «Индийским гробницам» — фиктивным мирам из папье-маше.

Своими фильмами-манифестами он утверждал героику фактов.

Он «писал кинокадрами» передовицы, фельетоны и очерки, дневники и стихи.

Красноармейские части шли по Москве с плакатами: «Мы идем на «Три песни о Ленине»!

Впервые в мире он ввел в свои фильмы подлинный звук и живое слово героев.

Пытаясь охватить многоликость жизни, он разработал многообразные методы съемки. Облик эпохи и личность художника оказались связаны неразрывно. «В сущности, все, что я сделал в кино,— писал он незадолго до смерти,— было прямо или косвенно связано с моим упорным стремлением к раскрытию образа «живого человека». Иногда этим человеком был не показанный на экране автор—режиссер фильма.

Один писатель как-то заметил, что он завидует камере, которая «получает реальность задаром». С таким же успехом он мог завидовать «стилю» Владимира Маяковского или чернилам Виктора Гюго. Это «полученное задаром» оплачивал по самой высокой таксе тот, кто стоял за камерой. Надо быть воистину одержимым, исповедуя чудо живой реальности, чтобы, располагая тогдашней техникой, попытаться его схватить. Это, право, казалось ничуть не разумнее, чем пытаться схватить, например, перо жар-птицы.

И сегодня, когда всемогущая техника, анонсируя нам свои возможности (миниатюрная камера, дальнобойная оптика, беспроволочный радиомикрофон), обещает вплотную приблизить к жизни: захочешь — коснешься ее рукой,— сегодня мы вправе задать вопрос: где вы, охотники за жар-птицами? Кому достанется эта техника? Не тому ли, кто, разучившись видеть, способен предпочесть жар-птице бутафорскую курицу? Дело совсем не в количестве сверхчувствительной пленки, помогающей распроститься с осветительными приборами, а в душевной чувствительности художника, в его пристрастии к драмам времени, в способности заново открывать нам окружающую действительность.

ВСЕВИДЯЩИЙ ГЛАЗ

Революция техники, по мнению многих, подоспела к концу 50-х годов, когда кинематографисты получили портативные звукозаписывающие устройства (в частности, были выброшены на рынок швейцарские магнитофоны «Награ»). На экраны широким потоком, по выражению М. Русполи, хлынула «синхронная действительность». Голос, записанный прямо на месте, сохранял все оттенки сиюминутности и увеличивал достоверность фильма.

Под воздействием новой техники и растущего влияния телевидения документальный кинематограф испытал небывалое тяготение к репортажности. (В различных странах эта тенденция была законспирирована множеством псевдонимов — «живое кино», «прямое кино», «свободное кино», «живая камера», «киноправда», «прямой глаз».) Фильмы-наблюдения, созданные на этой волне, произвели столь сильное впечатление, что «прямое кино» провозгласили чуть ли не новой эрой. Утверждали, что новая техника съемки порождает собственную эстетику, подчас забывая, что эта эстетика создавалась, когда новая техника только грезилась.

Появление портативной аппаратуры дало возможность кинематографу приблизиться к действительности так, как это немыслимо было ранее. Оператор мог теперь регистрировать различные жизненные ситуации, не изменяя их фактом своего присутствия, иными словами, не ставя людей в ту непривычную обстановку, которая вынуждала бы их играть перед камерой.

Возникли фильмы-зарисовки, фильмы-этюды, фильмы-эскизы. Их снимали на берегу реки, на аллеях влюбленных, на рыночной площади. Направляя свой объектив, наблюдатель оставался фактически незамеченным.

В свое время кинопоэму «Сена встречает Париж» Йорис Ивенс снимал кинокамерой с боковым видоискателем, которую вмонтировал в чемодан. Московские улицы в картине «Мне двадцать лет» Маргарита Пилихина снимала, скрывая камеру в продовольственной сумке. Снимая эпизоды «Секретного зеркала» для итальянского телевидения, операторы Нанни Лоя надевали форму дорожных рабочих и слесарей, вели съемку из-под брезентовых тентов для ремонта улиц, из телефонных будок, покрытых мелом, с надписью «Осторожно, окрашено!», снимали из окон, используя свет рекламы или иллюминацию магазинных витрин.

Но для того чтоб вести наблюдения, н е о б я з а т е л ь н о п р я т а т ь к а м е р у. Опера-

тор может добиться того же эффекта и не скрывая рода своих занятий. Заручиться согласием тех, кого будут снимать. Подружиться с будущими героями. Из наблюдателя стать соучастником. Дать возможность привыкнуть к себе настолько, чтобы люди практически перестали обращать на него внимание.

Прямое наблюдение можно вести, прибегая к самым различным методам, и наиболее частое заблуждение — отождествление этого термина исключительно с практикой скрытой съемки. «Откровенная камера» — вот титул, иной раз гораздо точнее передающий деконспирированный, открытый характер съемки или трансляции. Этот метод удобен еще и тем, что современная «диверсионная» техника позволяет свести состав съемочной группы к одному или двум участникам и практически сделать неуловимой границу между «несъемкой» и съемкой.

Умение поглощаться, сливаться с окружающей обстановкой для оператора не менее важно, чем для журналиста. Он не стремится быть невидимкой. Но и не хочет быть на виду.

Так, американский оператор Ричард Ликок выработал в себе привычку носить камеру под мышкой на уровне бедра и снимать в таком положении, не «прицеливаясь». О Мишеле Бро — операторе фильма «Хроника одного лета» — М. Русполи пишет: «Ручная камера, которую кинооператор постоянно носит с собой, становится как бы частью тела, заменяя ему глаза, являясь своего рода дополнительным органом, благодаря которому он может регистрировать все, что переживает и видит в реальной действительности».

«Мы — наблюдатели. А для того чтобы наблюдать, надо не заниматься на съемке режиссурой, а стремиться заснять событие таким, каким оно произошло,— утверждает Ликок.— Мы хотели бы ликвидировать режиссера, обычные съемочные группы, освещение и все, что может скрыть ту правду, которую мы хотим снять». Ясно, что в этом высказывании под правдой подразумеваются в первую очередь правда естественного поведения людей перед объективом, раскрытие человека «в момент неигры», как говорил Д. Вертов.

ПРАВ ЛИ Г. ФРАДКИН?

Вот почему мне трудно понять «тревогу за развитие документального кино, за его судьбу», которая при чтении вышеприведенной фразы Ликока охватила сценариста Г. Фрадкина («Искусство кино», 1965, № 11. Реплика «Прав ли Ричард Ликок?»). «Как бы ни ратовал Р. Ликок за ликвидацию режиссера во имя правды на экране,— пишет Г. Фрадкин,— но если оператор сам монтирует фильм, то есть занимается отбором материала, то тем самым он берет на себя функции режиссера на очень важном этапе работы над фильмом...»

Но разве не ясно, что если сам факт совмещения этих функций (режиссера и оператора) в одном лице считать явлением предосудительным, то, очевидно, к категории нарушителей надо причислить и Дзигу Вертова (режиссера и автора собственных фильмов), и Йориса Ивенса (режиссера, сценариста и оператора), не говоря уже о Роберте Флаэрти, рискнувшем самостоятельно снять «Нанук».

Игнорируя первую половину высказывания Ликока «для того чтобы наблюдать, надо не заниматься на съемке режиссурой», автор реплики придает его утверждению достаточно отвлеченный характер, чтобы позволить себе отвлеченный анализ. Но если поставить вопрос впрямую: каковы же функции режиссера при создании фильма методом наблюдения,— то проблема покажется не такой уж простой. Ибо если, как следует это из логики Г. Фрадкина, режиссер осуществляет отбор объектов, если он предписывает, что надо и что не надо снимать оператору, то, по всей вероятности, роль оператора сводится к нажатию кнопок и грамотной компоновке кадра. Судя по всему, автор не настаивает на подобном распределении функций и допускает, что оператор имеет право отбора не меньше, чем режиссер. «Что же принципиально меняется при ликвидации режиссера?» — спрашивает Г. Фрадкин. И сам себе отвечает: «Да ничего!», подрубая тем самым сук, на котором строит свои заключения. Ибо если при ликвидации режиссера не меняется ничего, то и само присутствие этой фигуры на съемке выглядит чисто декоративным. Есть режиссер, нет режиссера — какое это имеет значение?

На взгляд Ликока, это имеет значение. Появление режиссера с его театральным предназначением на съемке репортажного фильма содержит в себе угрозу выдать за жизненный факт продукт режиссерского представления. Это столь очевидно, что Г. Фрадкин пишет: «Когда думаешь о причинах увлечения скрытой камерой*, которая дает на экране естественное, непринужденное поведение людей, то кажется (?!), что это

* Та же ошибка. Телефильмы Ликока сняты методом явного наблюдения, и сам он ни разу в своем докладе не прибегает к термину «скрытая камера». Очевидно, Г. Фрадкин заимствует неправильный перевод названия доклада Ликока — «Скрытая камера» (вместо «Живая камера»).

увлечение является следствием своеобразной реакции на утвердившийся в документальном и научном кино «стиль» съемок людей, которых режиссура заставляет играть перед камерой».

Таким образом, Г. Фрадкин выдает за с в о ю д о г а д к у то, что является г л а в н о й п о с ы л к о й рассуждений Ликока, в свою очередь применившего основные принципы Дзиги Вертова.

Но дело вовсе не в том — берет или не берет на себя оператор функции режиссера. А в том, что представляют собой эти функции применительно к методам прямого наблюдения над реальностью, объект которого каждый раз — будь то кинофильм или телефильм — н е с р е п е т и р о в а н н а я ж и з н ь. Показать человека таким, как он есть, глазами автора-современника — вот что вносит сегодня свои коррективы не только в понятие «режиссуры», но и в понятие «драматургии», начиная уже с преамбулы — с того, ч т о считать в окружающей жизни достойным внимания.

ЧЕЛОВЕК — «ПЕРСОНА НОН ГРАТА»

История документального кинематографа дает парадоксальные образцы работ, в которых можно найти что угодно, кроме реальной жизни. Реальная жизнь на экран допускалась разве что на правах иллюстрации к готовому тезису и выглядела в таких работах, как цитаты Толстого в посредственном опусе диссертанта.

Заслуга талантливых документалистов состояла в том, что они стремились сохранить перед камерой жизнь в ее неподдельном качестве, несмотря на технические препятствия. Несмотря на усилия декораторов.

Ремесленник не умеет видеть. Меньше всего его занимает жизнь такая, как она есть. Он отдает предпочтение эталонам. За их ценность ручается кто-то другой. Живую действительность надо оценивать, исследовать, наблюдать, принимать самостоятельные суждения. Это творчество. Эталон достаточно повторять. Вот почему в ремесленных фильмах так негусто по части живой реальности, но зато изобилие эталонов.

Скажем, улица в праздник — достойный объект. Улица в будни — объект недостойный: зрителю будни неинтересны.

Ремесленника вдохновляет не верность реальности, а верность принятым эталонам. Зато при девальвации эталонов эти фильмы превращаются в груды засвеченной пленки.

«Хроникеры снимают то, что кажется важным сегодня,— заметил М. Ромм, монтируя «Обыкновенный фашизм».— И речи Гитлера имеются в изобилии, а панорамы обычной берлинской улицы с прохожими, какой она была 30 лет назад, нет». О вегетарианце, затопившем в крови Европу, было снято больше, чем о любом другом человеке в мире. А панорамы обычной улицы нет! Значит, миллионы кадров, где фигурирует Гитлер, посвящены ему были в м е с т о тех, чьи имена остались для нас безвестными. Дрессированные молодчики со свастикой казались достойным объектом, а рыбаки, инженеры и пекари — недостойным.

АЗБУКА НАБЛЮДЕНИЯ

Уже стало трюизмом напоминать, что в последнее время в литературе происходит переоценка ценностей. Дневники, мемуары, черновики, записные книжки, наброски, письма, воспоминания, стенограммы, судебные показания начинают соперничать с беллетристикой. Человеческие документы, даже не облеченные в литературную форму (а быть может, благодаря этому), все больше привлекают наше внимание, воздействуя своей достоверностью. Тот же процесс происходит в кино. Режиссеры художественных фильмов обращаются к документальному материалу. Переворачиваются архивные фильмотеки. Из корзин извлекаются срезки, не вошедшие в фильмы. В Бельгии неожиданно были «открыты» самодеятельные фильмы Эмиля Хендрикса. Они сняты в начале 30-х годов любителем, прогуливавшимся по улицам с камерой, спрятанной в портфеле. В них — облик города в годы кризиса, воскресные и будние площади, первые фашистские демонстрации.

«Вот сама жизнь! Такая, как она есть!» — словно свидетельствуют фильмы-наблюдения. Их авторы снимают не н а натуре — они снимают н а т у р у. Подобно первым операторам синематографа, они заново открывают улицы. Реки. Людей. Влюбленных. Прохожих. Мотоциклистов. Торговцев. Сценки. Характеры. Жесты.

В 1858 году бельгийцы Люк ле Эйш и Анри Сторк задумывают киноисследование человеческих жестов. Они снимают фильм «Как люди едят». Одни и те же действия в одно и то же время. Мать кормит грудью ребенка. Продавец воды пьет из бутылки. Рабочие закусывают на углу улицы. Почтенные дамы — в буфете театра. Убогий обед, выдаваемый Армией спасения. (На память приходят эскизы Федотова «Как люди садятся». Внушительные купцы — плотно и основательно, тщедушные чиновники — на краешек стула.) Эти фильмы опротестовывают инер-

цию зрения. Они заставляют нас видеть заново. Видеть то, что казалось таким привычным. Мимо чего мы проходили, не замечая.

Любопытно сопоставить названия некоторых картин, снятых методом наблюдения,— «Весенние свидания», «Перед началом спектакля» — с заголовками первых фильмов Люмьеров — «Выход с завода», «Прибытие поезда», «Купание в море», «Спуск корабля». Простые назывные предложения. Начальные фразы из букваря. Фразы, которые складывает ребенок, открывающий мир литературы. Эпизоды, которые подкарауливает оператор, открывающий мир, в котором живет. Ребенок учится читать. Оператор учится наблюдать. Перед нами азбука наблюдения.

ПРОДЕЛКИ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ СКАПЕНОВ

Как-то на улице поставили дверь. Дверь стояла на тротуаре поперек движения пешеходов. Прохожие по-разному реагировали на неожиданное препятствие. Одни в недоумении пожимали плечами и обходили дверь стороной, другие непременно хотели пройти через дверь, третьих привлекала возможность проявить себя в дедуктивном анализе. Появление двери на тротуаре вызвало уличную дискуссию.

Разумеется, никто не подозревал, что за окнами дома напротив находятся камеры, что в створки двери вмонтированы микрофоны и миллионы зрителей у своих телевизоров следят за развитием этого действия. Между тем у тротуара останавливались машины, и пассажиры включались в число дискутирующих. Кто-то бежал с другой стороны. Еще кто-то торопился за полицейским. Репортаж продолжался, пока на улице не образовался затор.

Так выглядела одна из передач телевизионной рубрики, фигурирующей в различных странах под весьма детективными заголовками: «Скрытая камера», «Внимание, камера!», «Невидимая камера», «Алло, западня». Это метод спровоцированных ситуаций.

В пьесе, возникшей на улице, не было ни актеров, ни режиссеров, ни драматурга. Было лишь «предлагаемое обстоятельство» — дверь, — смутившее обыденность уличной жизни. Но нередко подобные ситуации предусматривают и участие «провокатора» — актера или же репортера. В одном случае такой провокатор-шутник может остановить вас на площади и попросить подержать за шнурок болонку, а затем, искусно заговорив вам зубы, подменить болонку сен-бернаром. В другом, прикинувшись жертвой дорожной аварии, он лежит в кювете среди живописных обломков машины и ведет репортаж о проносящихся мимо владельцах роскошных автомобилей, вовсе не испытывающих желания оказывать помощь своему ближнему.

Телевизионные провокаторы зачастую не менее популярны, чем комментаторы новостей, и иногда в этом амплуа выступают достаточно известные люди. Кинорежиссер Нанни Лой, снимая для Итальянского телевидения цикл «Секретное зеркало», спровоцировал около трехсот инцидентов на улицах, играя роль безработного, обманутого мужа, кондуктора автобуса. Каждый раз по окончании съемки он сбрасывал маску и просил у невольных героев уличных сцен разрешения на демонстрацию по телевидению. Если кто-либо высказывал несогласие, кадры с его участием вырезались.

РЕПОРТАЖ ИЗ ЖИЗНИ

Одни провоцируют жизнь, добиваясь драматических инцидентов, другие ищут их в первоисточнике. Не создают предлагаемых обстоятельств, а находят их прямо в жизни. Находят на стадионах и велотреках — в драматургии спортивных зрелищ, где и болельщики и конкуренты настолько захвачены происходящим, что не видят, как за ними самими следят объективы. Находят в кассе театра (фильм «Перед началом спектакля») — камера за спиною кассира фиксирует лица людей, появляющихся в окошечке. Находят на пристани (польский фильм «Возвращение корабля») — польские эмигранты после двадцатилетнего перерыва приезжают на родину. Красная площадь девятого мая («Обыкновенный фашизм») — встреча бывших однополчан. Лица счастливые. Лица скорбные. Плакат: «Я ищу...»

Что это? Хроника? Репортаж? Драмы с места события?

Вот монограмма об Эдди Саксе (телефильм Б. Дрю и Р. Ликока «Эдди Сакс в Индианополисе»). Место действия — ежегодные автогонки. Но фильм не о гонках. И не о гонщике. О трагической судьбе человека. Мы видим Эдди на улице, дома, в кругу семьи. Он вызывает наше расположение своим открытым характером и улыбкой. Мы знакомимся с его миловидной женой. Оба они не хотят, чтобы он рисковал своей жизнью, участвуя в гонках. Он должен бросить опасный спорт. Но прежде чем бросить, он должен выиграть. И вот машины летят по кругу. Разбиваются. Вспыхивают. Переворачиваются. (Эпизоды на стадионе снимали 35 операторов.) И люди

на трибунах — уже не люди. В их лицах нет ничего человеческого. Глаза жены — глаза одержимой. На экране грохочущий водоворот. В эту чудовищную воронку вовлечены механизмы и люди. Мы видим обезображенные машины и судьбы.

С равным правом можно расценивать фильм, как обвинение американскому спорту. Авторы не дают разъяснений. В фильме нет диктора. Нет комментатора. Нет сценария. Никто не знал, чем закончится съемка. Фильм-репортаж снимался два года. Вначале черно-белым, затем цветным. На первых гонках Эдди не выиграл. На вторых он пришел вторым. Финал дописала жизнь — на следующих состязаниях Эдди погиб, налетев на вспыхнувшую машину. Но это мало что добавляет к тому, что мы уже видели. Он был обречен уже с первых кадров.

Повторяю, об этом в фильме не сказано. Вывод предоставляется сделать зрителю. Авторы как бы предполагают, что значение самого материала может превосходить их концепцию. Они не берутся вас убеждать. Они показывают действительность. Камеры протоколируют, констатируют факты, и только факты. Скрыта не камера (наблюдение явное), скрыто авторское присутствие.

Но было бы неоправданным простодушием принять эту нарочитую «устраненность» за непричастность авторов к людям, событиям, за возможность спрятать свое отношение, занять положение «вне игры». Безличность губительна для экрана, но мы знаем, что она может удобно прятаться и за обилием личных местоимений. Не следует думать, что автор — это всегда лишь рассказчик, призванный оценивать изображение, подобно тому как комментаторы новостей дополняют официальные сообщения или хронику. Очевидно, что при таком разделении функций оператор, поставляющий изображение (какое? Истину в первоисточнике?), вообще исключается из соавторов, а процесс освоения жизни как бы делится надвое: один показывает, а другой комментирует. Но разве показывать жизнь глазами автора (сценариста, оператора, режиссера) не означает одновременно ее комментировать?

Наблюдение не может быть анонимным. Это не опись, не акт регистрации мира, не инвентаризация бытия (хотя художник и к этой форме может прибегнуть для выражения своего отношения). Как о писателе говорит уже стиль его изложения, о живописце — манера его письма, так и о личности репортера-свидетеля мы можем судить по его героям, по тем их фразам, которые автор счел нужным включить в картину, по выбору выразительных средств, по языку монтажа.

Легче всего об Эдди было бы снять мелодраму. Автомобильные гонки могли бы стать фоном очередного боевика. Но, прибегнув к внешне бесстрастной, почти протокольной записи, авторы жестоко прослеживают трагическую судьбу человека в обществе. Да, вывод из фильма предлагается сделать зрителю. Но материал предоставлен нам так, что этот вывод достаточно однозначен.

Обращение к средствам репортажного наблюдения вовсе не избавляет, как это многим еще представляется, от необходимости иметь свою собственную позицию. Присутствие автора может быть выявлено открыто, что типично для манеры публицистической (и на чем настаивает Г. Фрадкин). Но оно может быть выражено и косвенно, что скорее свойственно формам драмы, когда автор не выходит на авансцену, а как бы скрыт за своими героями, то есть и «тенденциозен по существу и объективен по форме», на чем настаивает И. Беляев в статье «Безусловный фильм» («Искусство кино», 1965, № 11). Но в обоих случаях публицистическую или «эпическую», открытую или скрытую форму выявления выбрал автор — он не может не выражать своего согласия или несогласия с действительностью, на которую направлены объективы, с действительностью такой, «как она есть».

КАКИЕ МЫ?

Место действия — уличный перекресток. Время действия — часы пик. Главные действующие лица — прохожие, не подозревающие, что за ними следят зрачки телекамер: одна из них спрятана в ремонтных лесах углового дома, вторая в редакции, расположенной рядом, третья — в квартире противоположного здания.

«Какие мы?» — так назывался трехдневный репортаж Таллинской телестудии, который вел известный эстонский репортер Рейн Кааремяэ. Давайте задумаемся сегодня — какие мы? Попробуем вместе с вами вмешаться в течение этого уличного потока. Проверим, как ответит на это таллинец.

У дверей магазина мать оставляет пятилетнего мальчугана. Малыш, не задумываясь, отправляется на поиски приключений. Помощники режиссера на всякий случай находятся рядом — оберегают. А люди проходят мимо. Послушайте, но здесь же машины! Неужели вы

позволите ему вот так спокойно бродить по улице? Вы же не можете не заметить, что ребенок совершенно один.

— Для того чтобы заострить постановку проблемы и таким образом выявить реакцию пешеходов, с нашей стороны были предусмотрены некоторые действия,— рассказывает редактор передачи Ааре Тийсвалли.— Мы не претендовали на особую оригинальность, ни одно провоцирование не было задумано ради него самого. Мы знали, с чего начнем, но не знали, как развернутся события.

Между тем сам репортер становился героем экранного действия. В руке у него портфель с передатчиком. Под шарфом — крохотный микрофон. Для всех, кто на улице,— он обычный прохожий. «Сейчас я зайду в кафе,— посвящает он в «заговор» телезрителей,— и сделаю вид, что мне стало плохо». Он исчезает в подъезде. Затем выходит. Прислоняется к стенке. В «бессилии» опускается на тротуар. Портфель лежит рядом. А люди проходят. Они спешат. Им некогда. Пятый, десятый... Неужели никто не заметит? — с горечью комментирует репортер. И тут рядом останавливается женщина. «Вам плохо? Давайте я помогу вам встать...»

Во время третьей трансляции на улице вспыхивает «пожар». Тотчас собираются любопытные. Пожар, разумеется, был инсценирован, но именно этот нехитрый эксперимент показал, что у прохожего всегда есть в запасе свободное время. И как укор — на толпу любопытных накладывались знакомые фотографии: человек, которому стало плохо, ребенок среди потока машин.

Как ни назвать это — репортажем ли с улицы, фельетоном о равнодушии, полемическими комментариями к поступкам людей, выявленных с помощью скрытой драматургии, — перед нами явно пристрастная камера.

ЛЮДИ ОТКРЫВАЮТ ЛЮДЕЙ

Если собрать кинотеку из авторских фильмов и репортажей, мы без труда обнаружим работы различных жанров и направлений: зарисовки и дневники путевых наблюдений, драматические репортажи и репортажи-улики. Среди их авторов этнографы и поэты, фельетонисты и публицисты, наконец, социологи.

В центре внимания социологов находятся общественные проблемы. И тут мы подходим к наиболее сложной разновидности репортажной картины — к жанру фильма-анкеты и фильма-интервью.

«Почему вы живете на Сахалине?» — с таким вопросом сценарист-режиссер Московского телевидения Игорь Беляев и оператор Аркадий Едидович отправились в двухмесячную поездку на Дальний Восток. Они задавали этот вопрос метеорологам и смотрителям маяков, шоферам и монтажникам. Люди, не робевшие перед штормом и запросто ходившие на медведя, терялись, как дети, увидев камеру. Чтобы добиться естественности и искренности реакций и зафиксировать подлинность первой встречи, пришлось разработать чуть ли не дипломатию съемочного процесса. Не раз инициативу предварительного знакомства с героем брал на себя оператор, после чего с репортером они обсуждали тот круг вопросов, который уместнее предложить на съемке.

Герои картин знали, что их снимают, но они не знали, в какой момент.

Нередко съемка велась с далекого расстояния длиннофокусным объективом. «Но чаще мы не делали из нашей профессии тайны,— рассказывает А. Едидович.— Мы откровенно выставляли свое снаряжение: вот камера, вот микрофон, вот рядышком возится оператор — что-то не ладится с аппаратурой. Все говорит о том, что съемки в данный момент быть не может. Почувствовав, что наш собеседник держит себя совершенно свободно, репортер «ненароком» обращался к нему с простым вопросом, заранее оговоренным между нами, например: «Давно ли вы здесь живете?» Я знал, что сразу же после него последует тот главный вопрос, ради которого мы ведем разговор, и уже при первом вопросе включал кинокамеру (разумеется, наш герой не догадывался, что конец шнура у меня в руке позволяет включить ее на расстоянии). Высшей наградой было для нас, когда уже запечатленные на кинопленку люди подходили и спрашивали: «А когда будет съемка?»

Члены съемочной группы становились актерами, чтобы актерами не становились герои картины. Они всячески ограждали их от пугающе направленных объективов.

«Деликатная камера» — так называл режиссер В. Лисакович тактику съемки, примененную им при работе над фильмом-интервью «Катюша» — лучшей картиной последних лет.

И все же насколько тактичной и изобретательной ни была технология наблюдения в подобного рода фильмах и передачах, центральной фигурой (не считая героя) здесь оказывается личность интервьюера. Человек не испытывает желания доверяться безличному объективу, он открывает себя человеку, и если оценивать достоинства интервью мерой раскрытия человеческих качеств,

то оно безусловно обязано этим тому, к т о ведет беседу. Именно этим талантом собеседника-журналиста наделен Сергей Сергеевич Смирнов, открывший для нас Катюшу и посвятивший себя, по словам С. Герасимова, поискам человеческого в человеке, умеющий поверить в него и извлечь из него то главное, что делает человека героем.

СОЦИОЛОГИ СТАВЯТ ДИАГНОЗ

Но иногда в центре фильма находится отнюдь не герой. В польской ленте Тадеуша Яворского главное действующее лицо — капо из Освенцима, отбывающий пожизненное заключение. В интервью, которое он дает, капо сам выступает своим защитником. Затем мы слышим людей, которые его знали в прошлом. Взятые по отдельности интервью скомпонованы таким образом, что звучат, как свидетельские показания. На экране своего рода судебная драма. Автор сопоставляет высказывания разных лиц, оставляя за зрителем право на окончательный приговор.

Иной путь расследования демонстрирует бельгийский документалист Поль Мейер. Снимая фильм о колонии иностранных рабочих, он записывает интервью с управляющим. Человек этот «нарисовал перед нами самый лестный автопортрет,— говорит Мейер. — Если послушать, выходит, что он благодетель сотен итальянских рабочих, приехавших работать на шахты». Однако автор не приводит высказываний шахтеров. Он заставляет его самого выступить собственным обвинителем. Камеры были установлены на вокзале в тот день, когда в колонию приезжает очередная партия поселенцев. «Управляющий вел себя не так, как рассказывал в интервью, а привычно,— продолжает Мейер.— Он встретил приехавших, заложив руки за спину; семья приехавшего была перегружена вещами, а он даже не подумал о том, чтобы ей помочь, хотя утверждал обратное». Поведение человека, зафиксированное той же камерой, что и произнесенные им тирады, обнаружило их реальную стоимость. Очная ставка слов и изображения, подготовленная на монтажном столе, обратилась в решающую улику.

Еще более разительно сопоставление слов и изображения в фильме венгерского режиссера Андраша Ковача «Тяжелые дни». Камера прослеживает путь неосуществленного изобретения, поочередно проходя все бюрократические инстанции и привлекая «к ответу» всех тех, в чьих руках находилась судьба идеи.

Мы видим в кадре главного инженера завода. Он вовсе не выглядит виноватым. Он отвечает почти интимно и вместе с тем многозначительно. «Сколько вы зарабатываете?» «Трудно ответить,— улыбается инженер.— Если спрашивает милиция, я говорю одно, а...» Но вот на экране его лицо. Крупным планом. Сверхкрупным планом. Голос звучит так близко, что слышно каждое придыхание. Слова кружатся, словно осенние листья. И неожиданно вы понимаете, что перед вами — маска. Что за этой маской прячется задняя мысль, за этой готовностью к откровенности скрывается свой расчетец. Ваше дело спрашивать, мое отвечать, но сами-то мы отлично знаем цену словам — словно читаем мы на лице. «Трудно ответить так, чтобы потом не надо было вырезать определенные кадры...» — миролюбиво роняет инженер. И мы тотчас ловим себя на том, что не верим уже ни в его интонацию, ни в его задушевность. (Не эту ли чудесную способность камеры выносить на поверхность затаенные мысли однажды уже уловил В. Саппак: «Так неужели же человек на экране, сам того не подозревая, попадает как бы под рентгеновские лучи?»)

Документалисты, вооруженные синхронными камерами, ставят диагноз недугам общества. Исследуют проблемы подростков и национальных меньшинств, психиатрических заболеваний и забастовок. Во французском фильме «Прекрасный май» Крис Маркер снимает рентгенограмму Парижа во время войны в Алжире. Бразильская лента «Подземная футбола» вводит зрителей в мрачный мир за трибунами стадиона, позволяет услышать горькую исповедь вчерашних звезд, прозябающих в нищете. В швейцарской картине «Нас зовут итальянцами» с экрана рассказывают о себе люди, живущие далеко от родины и нанятые как иностранная рабочая сила. Каждый из этих фильмов, анализирующих действительность, стоит огромных усилий и трудностей.

Жизнь подсказывает проблемы, но не пути исследования.

СЦЕНАРНЫЙ ПЛАН ИЛИ ПЛЕН СЦЕНАРИЯ

Как-то мне довелось услышать рассказ И. Андроникова об истории его лучшего фотопортрета, который был сделан известным фотографом Тарасевичем. Тарасевич попросил разрешения снять писателя. Андроников согласился предоставить себя в его распоряжение, предупредив, что свободен с 9 до 12. Тарасевич заметил, что этого недостаточно. Андроников согласился продлить визит до двух. Тарасевич заметил, что и этого мало. Андроников увеличил срок до пяти. Тарасевич заметил, что этого тоже мало. «Хорошо,

я предлагаю вам целый день!» — воскликнул Андроников. «Одного дня мне мало»,— невозмутимо сказал Тарасевич. «А сколько же вы хотите?» — «Мне нужен месяц».— «Но я не могу вам позировать месяц».— «А вы и не будете мне позировать,— спокойно сказал Тарасевич.— Единственное условие — вы будете ездить в моей машине, я хочу находиться при вас все время». И в течение месяца буквально не отходил от писателя. Он снимал его в самые неожиданные моменты. Лучшую фотографию он сделал из-за кулисы, когда Андроников выступал в филармонии.

Метод длительных наблюдений, ничего нового не представляющий в журналистике, в кинематографе впервые был применен Робертом Флаэрти, в течение пятнадцати месяцев снимавшим повседневную хронику семьи эскимосов в Канаде («Нанук»). Сегодня в числе картин, которые созданы этим методом, мы можем назвать «Незнакомцев земли» француза Русполи, снятых среди крестьян Лозьера; канадский фильм «За продолжение мира» П. Пьерро и М. Бро — о жизни рыбацкой общины на маленьком острове в долине реки св. Лаврентия; польскую ленту о жизни кочующего цыганского табора — «Когда опадают листья». Вероятно, сюда же мы можем причислить и фильм-репортаж «Сегодня премьера», познакомивший нас с эпизодами репетиционного периода «Трех сестер» — спектакля, поставленного Г. Товстоноговым.

Авторы, решившие обратиться к репортажному наблюдению, сталкиваются с таким характером работы, когда и съемочный и сценарный процессы протекают по возможности одновременно. Традиционный сценарий-пьеса уступает здесь место драматургии живого действия. Можно сказать, что автор имеет дело с экспозицией, где обозначает лишь ремарки, разрешение же конфликтов предоставлено невымышленным героям, каждый из которых остается самим собой.

Творчество репортера-свидетеля более, чем какое-либо другое, импровизационно в своей основе. В самом деле, нет ничего нелепее, чем вести наблюдения по сценарию. «Писать сценарий о документальном поведении человека заранее можно, если знаешь, что с человеком в ближайшее время произойдет, — подчеркивал Вертов. — Но это настолько схематично и приблизительно, что никакого представления о том, что получится на экране, в сущности, не дает. Человек раскрывается в редкие мгновения, которые нужно уловить».

Понятию сценария Вертов противопоставлял эскиз, либретто, чертеж, чаще всего «предварительный план», требующий, кстати сказать, не менее тщательной разработки, чем однозначный сценарий. «Чем отличается этот план от сценария? Тем, что все это план действий киноаппарата по выявлению в жизни данной темы, а не план инсценировки той же темы».

Фиксируя тот или иной эпизод или сцену, оператор далеко не всегда может предугадать заранее, чем они завершатся. Нередко он снимает их впрок, полагаясь на интуицию.

Не так ли снимал Йорис Ивенс — с киноаппаратом наперевес — свой фильм-репортаж «Говорит Индонезия», находясь в рядах докеров, руководителей стачек и моряков. Сама жизнь формировала драматургию его будущего фильма. И таким же путем, доверяя жизни, он ведет свои кинодневники на Кубе и во Вьетнаме?

Крис Маркер в интервью, данном киноведу Р. Соболеву, заметил, что лучшие кадры в «Прекрасном мае» не те, что были предусмотрены по сценарию, а те, что были сняты во время «свободной охоты» — разгон полицией демонстрантов, интервью на улицах, пустующий во время забастовки вокзал.

Разумеется, трудно рассчитывать на успех в работе, исходя из принятого лимита пленки, обычно составляющего пропорцию 1:3 — из трех дублей отбирается один, лучший. При прямом наблюдении не бывает дублей.

«Прекрасный май» на служебном просмотре продолжался 55 часов, «Хроника одного лета» в черновом варианте заняла 40 часов. Полезный метраж фильмов Ликока составляет $^1/_{35}$ отснятого материала.

Очевидно, если речь идет о длительных наблюдениях, наряду с пересмотром существующего лимита пленки необходим и пересмотр лимита времени.

Девять месяцев вели свое киноисследование авторы фильма «Баньоло — деревня между красным и черным» — о муниципальных выборах в крупном селе итальянской провинции, во главе которого стоят коммунисты (см. «Искусство кино», 1965, № 3). Итальянский режиссер Бруно Иори и немецкий оператор Иозеф Ридель использовали различные методы съемки, применяя скрытую камеру, ведя репортажные зарисовки, записывая интервью. Они так долго жили среди крестьян, что мало-помалу герои «забыли», что все время находятся «под наблюдением». Это помогло создать своеобразную хронику, дневник повседневной жизни.

Но разве не была своего рода хроникой повесть о строителях Иркутской гидроэлектростанции,

родившаяся фактически из дневников студента Литературного института Анатолия Кузнецова, посланного в командировку от редакции «Юности» и поступившего на стройку бетонщиком? Процесс создания фильма и телефильма методами репортажного наблюдения все больше и больше напоминает работу писателя-очеркиста. Так на наших глазах в документалистике журналист-репортер приходит на смену инсценировщику и постановщику.

ДО ВОСТРЕБОВАНИЯ ТЕЛЕЗРИТЕЛЮ

Несомненно, расцвет «прямого кино» стимулирован развитием телевидения. Эстетику прямого наблюдения жизни голубые экраны ратифицируют ежедневно, причем делают это в таких масштабах, о которых не может мечтать кино.

Вспомните лица, настигнутые экраном,— на трибунах, на галерках концертных залов, на встречах-диспутах в студии. Лица азартные и безучастные. Лица замкнутые и чуткие. Отрешенные и удивленные. Разве мы не имеем тут дела со скрытой камерой, когда сам человек не знает о том, что в эту секунду он стал объектом внимания зоркого оператора?

Маленькая фигурка в скафандре отделяется от корабля и парит в невесомости: «Вижу, вижу небо! Ура!» Кадр, посланный с борта космического корабля, облетел телеэкраны всех стран. Но разве не получен этот космический инцидент методом явного наблюдения? «Надо было стараться так держать корабль,— вспоминал впоследствии Павел Беляев,— чтобы Алексей был хорошо освещен солнцем. Иначе бы телезрители на земле ничего не увидели». Сотни метров пленки с изображением, которое транслировалось из космоса,— это и есть «откровенная камера».

А разве любая трансляция с места события — не прототип «драматических репортажей», когда участники настолько захвачены происходящим, что остаются безучастными к присутствию камер? И разве не самый яркий пример наблюдения жизни с помощью «провокаций» — телетурниры с участием зрителей, такие, как КВН. Конкурсы — это катализаторы, способствующие выявлению индивидуальности. И порой на этих турнирах предстает перед нами образ нашего современника.

А появление многочисленных лент-интервью — не подготовлено ли оно повседневным вещанием, где с этим жанром мы встречаемся чуть ли не ежедневно.

Не случайно знакомству с Катюшей на киноэкране мы обязаны дару Сергея Смирнова, чье имя давно уже связано с телевидением.

Формы обращения с аудиторией, которые проповедует телевидение, все чаще использует кинематограф: это и фильм-размышление, фильм-комментарий («Обыкновенный фашизм»).

Но если уж у домашних экранов и есть величайшее преимущество перед своими собратьями в кинозалах, так это в первую очередь а у д и т о р и я.

Все мы привыкли, что кинотеатр — место встреч с игровыми фильмами, и не очень-то склонны менять привязанность ради документальных лент, тем более что метраж этих лент колеблется в очень широких пределах и не соответствует принятому регламенту. Создание «нового» кинематографа, как утверждают его поклонники, упирается в первую очередь в создание новой аудитории. У телевидения эта аудитория есть.

Как это ни покажется странным, но т е л е з р и т е л ь и есть о с н о в н о й а д р е с а т, к которому тщетно апеллирует кинематограф и которого так часто не досчитываются в кинозалах. Телевидение, как мы уже видели, ежедневно демонстрирует перед ним все методы наблюдения и поступает так даже тогда, когда совсем не считает это своей задачей. Но, пожалуй, самое парадоксальное заключается именно в том, что оно не считает это своей задачей.

Прямое наблюдение, изучение, исследование жизни — если вспомнить, что только Московская студия ежедневно загружает в эфир четырнадцатичасовую программу, то надо признать, что телевидение в этом смысле все еще на станции отправления. Да и теми работами, которые созданы, мы обязаны скорее энтузиазму отдельных искателей-одиночек, а не художественной политике студий.

Самые что ни на есть «телевизионные» фильмы создаются сегодня в сфере кинематографа («Катюша», «Обыкновенный фашизм», «Его звали Федор», «Сегодня премьера»), что может в равной степени служить свидетельством как творческой смелости кинематографистов, так и осторожности их коллег, слишком робко овладевающих тем оружием, которое находится в их арсенале.

●

Телевидение только вступает на путь великого освоения жизни. Но оно ищет дорогу ощупью. Вместо того чтобы осмысливать новые методы, предвосхищать неразведанные возможности, вместо того чтобы быть впереди, его критики пребывают по большей части в состоянии крайнего оцепенения. Даже настаивая на прямом телевидении и призывая его вторгаться в глубины нашей

яркой, многосторонней действительности, они нередко сопровождают свои призывы таким количеством оговорок, что скорее отваживают от поисков, чем воодушевляют. При этом припоминаются ошибки «киноков». Из архивов подчас второпях извлекаются эпитеты и теории «жизни врасплох». Между тем технология съемки врасплох была разработана Вертовым в противовес ремесленной инсценировке.

Стремление зачерпнуть кинокамерой настоящую жизнь, показать на экране подлинный мир, преобразованный революцией, и бескомпромиссная совесть художника просто не позволяли ему выдавать за действительность ее постановочный суррогат: «Нет жизни врасплох ради жизни врасплох и нет скрытой съемки ради скрытой съемки... Все киносредства, все киновозможности, все киноизобретения, приемы, способы, чтобы... сказать правду о нашей революции, о социалистическом строе, о гражданской войне. Отсюда и стремление показать людей без маски, без игры, стремление снимать людей так, чтобы они этого не замечали, стремление прочесть на лицах обнаженные киноглазом мысли».

Дзигу Вертова можно назвать предтечей документального телевидения, прихода которого он так ждал, рассматривая свою работу как подготовку к грядущему «дальновидению». Вот почему в наши дни, обращаясь к имени и творчеству Дзиги Вертова, мы не можем быть безразличными к тому, что мы извлекаем на свет,— его гражданственное отношение к жизни, его революционные принципы, его методы постижения мира, раскрытия человека или тусклые ярлыки, введенные в ход нормативной эстетикой.

...Пройдет еще сотня лет, и люди достанут из несгораемых сейфов истории рулоны кинопленки и телехроники. В зале погаснут лампы и вспыхнут экраны. И тогдашние зрители будут судить о нашем времени, нашей жизни. Мы не сможем к тому, что они увидят, ничего ни добавить, ни досказать. За нас говорить будут только фильмы, которые снимаются в эти дни.

Какие фильмы?

Хроника телевидения

ТЕ ЛИ ФИЛЬМЫ?

Съехавшихся в Киев телевизионистов — режиссеров, операторов, редакторов, журналистов — встречало в Союзе кинематографистов волнующее оповещение о начале творческой конференции по проблемам телефильма. Оно гласило: «Настоящее и будущее телефильма!»

...Говорили, слушали, спорили. Много смотрели. Волновались. Старались быть деликатными, доброжелательными в откровенной критике. Старались быть абсолютно честными в оценках, говорить друг другу правду, неприпудренную, обоснованную.

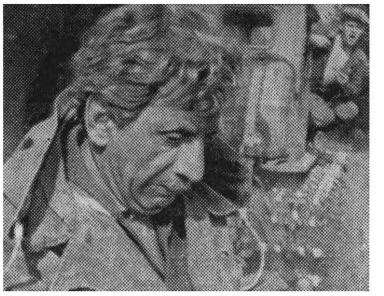
Большое впечатление оставил фильм киевлян «Симфония». Плодотворным оказалось стремление раскрыть творческий процесс при помощи камеры длительного наблюдения и скрытой камеры. Репетиции дирижера С. Турчака превратились в эпизоды увлекательного проникновения в тайны творчества замечательного музыканта. Авторы фильма Р. Синько, Н. Слуцкий нарушают порой свой замысел, пытаясь «скрепить» эпизоды репетиционной работы дирижера с оркестром претенциозными и надуманными по своему пластическому решению «связками». Открытый, искренний, темпераментный, живущий миром звуков симфонии, дирижер «не монтируется» с явно заданными иллюстрациями к музыке (прогулки по городу). Подлинное вошло в непримиримый конфликт с надуманным.

Ленинградский режиссер Т. Стеркин потерпел неудачу в телефильме «Нунча». Балет на тему сказки М. Горького исполнен учащимися хореографического училища в профессиональном отношении слабо, невыразительно. Ясно, что художественные качества учебного спектакля совсем не таковы, чтобы он мог стать основой фильма. Он мог бы стать поводом для показа процесса работы, в данном случае учебной. В таком решении фильма перед зрителями раскрылись бы характеры учеников и их педагогов, это сделало бы телефильм особенно привлекательным.

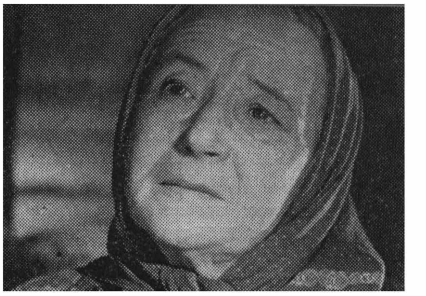
Обратили на себя внимание телефильмы москвичей («Арбузный рейс», режиссер Л. Марягин) и таллинцев («В суровый край», режиссер В. Химбек). Артист А. Бениаминов в роли экспедитора Гайдамовича и целый коллектив эстонских артистов, воплотивших образы романа Э. Вильде, сыграли «потелевизионному». Они стремились подробно прослеживать каждый миг в развитии жизни, внутреннего мира своих героев и делали это достоверно, органично, убедительно.

Было еще немало телевизионных лент, разных по жанрам, по художнической храбрости, творческому азарту, профессиональному поиску. Участники конференции рассказали о своих ближайших работах, о своих творческих устремлениях и планах. Говорили о новых драматургических приемах экранизации литературных и публицистических произведений; об изобретательных решениях музыкально-эстрадных фильмов, в частности — концертов, ревю, обозрений; о развитии многосерийных филь-

Симфония». Дирижер С. Турчак



«Арбузный рейс». Экспедитор — А. Бениаминов



«В суровый край». Мать — Линда Тубин

мов, позволивших бы создать образы современных героев, к встречам с которыми стремятся зрители; о взаимопроникновении художественных и документальных материалов; о воссоздании ситуаций, способствующих всемерному, ничем не стесняемому раскрытию характеров...

Попытаюсь лаконично подытожить круг мыслей и сформулировать суть нынешнего этапа развития телевизионного фильма, как выявилась она на содержательной встрече в Киеве. Остались позади периоды горячего, чисто ученического увлечения телевизионистов сначала театром, затем кино. Периоды эти были необходимы, плодотворны. Теперь наступило своеобразное «отрезвление», осознание важности и ценности для дальнейшего развития телефильма методов, накопленных в недрах самого телевидения, методов, в большей мере выработанных в практике «прямого телевидения».

Выразительные средства телевидения частично позаимствованы у театра, а в основном — у кино. Время ставит задачи более активной кристаллизации, выработки своих, оригинальных средств. Не секрет, что телевидение пока еще успешнее одерживает победы «на чужих полях» — на киноэкране или на сцене... Тем более важно, необходимо выявление специфических средств выразительности в практической работе, в съемках телефильмов.

Киев не случайно был избран местом для конференции по этим злободневным проблемам. Здесь впервые в нашей стране создана студия «Телефильм», располагающая собственной производственной базой. Естественно было предполагать, что украинский «Телефильм» в определенной степени станет лабораторией телевизионного фильма и творческие работники на практике, экспериментируя, активно двинутся вперед по пути поиска и утверждения самобытного, малоизведанного искусства.

Понятен интерес, с которым участники конференции пришли на встречу с председателем Комитета по радиовещанию и телевидению при Совете Министров УССР Н. А. Скачко. Здесь предстояло познакомиться с планами «Телефильма».

Подчеркнув крайнюю условность названия «Телефильм», Н. А. Скачко изложил примерный тематический план «предприятия». Откровенно говоря, он прозвучал, как призыв: «Вперед — назад!» Показалось вдруг, что не существует пятнадцатилетнего опыта создания в нашей стране телефильмов. В самом деле, выяснилось, что план состоит из экранизации театральных спектаклей, съемок концертных номеров, многосерийных программ типа «Учитесь танцевать», документальных короткометражек, которые подошли бы под рубрику «По историческим местам»... И все. В плане не оказалось места ни для современных, актуальных по тематике, оригинальных произведений, ни для тем, требующих для их образного раскрытия творческого эксперимента, своеобразных решений, знаменующих собой поиск в области специфики телефильма.

Возникает вопрос—те ли фильмы нужны телевидению, которые настойчиво планируются на Украинской студии.

В основу плана лег утилитарный подход — все телепередачи должны быть на пленке! Как же быть с эстетическим освоением нового искусства? Как быть с необходимыми для телевидения смелыми опытами, с экспериментом, с пробой сил?

Интересная творческая полемика, развернувшаяся на конференции, зашла в тупик. С одной стороны, горячие споры, обмен опытом, увлекательные планы, с другой — никаких перспектив... А как же с будущим телефильмов?!

Между тем творческие работники телевидения Украины (не только Киевской студии, но и других городов) испытывают крайнюю потребность в живой творческой работе. Своими фильмами заявили о себе и о своем оригинальном, самобытном, многообразном понимании этого вида экранного искусства Р. Ефименко, Ю. Суярко, Н. Слуцкий, Р. Синько (киевляне), С. Зеликин (харьковчанин), Д. Глибко-Долинская, А. Мамонт-Завьялов (одесситы). Они накопили силы, их фильмы «По законам нашего завтра», «Под сенью креста», «Пошли за улыбкой», «Глазами художника», «Нам семнадцать» и другие отмечены интересными поисками и достижениями. Но, оказавшись на пороге «Телефильма», они выяснили, что делать им там, по существу, нечего. Не случайно, видимо, студию «Телефильм» уже покинули режиссер В. Хмельницкий, оператор В. Чупрынин, успешно работающие теперь на Киевской студии научно-популярных фильмов. Спору нет, экранизация спектаклей, съемка концертных номеров — дело полезное, нужное. Но ведь этим нельзя определять программу первой и пока единственной в стране студии «Телефильм». Поэтому представляется важным в корне пересмотреть тематический план студии, содержание и направление ее деятельности. Более того, следует продумать вопрос о том, как сделать киевский «Телефильм» творческой базой для подготовки к освоению могучего всесоюзного телецентра в Останкине.

А. Донатов

АНГЛИЯ

ПРОЦЕСС НАД «ОХОТНИКОМ ЗА ВЕДЬМАМИ» НА АНГЛИЙСКИХ ТЕЛЕЭКРАНАХ

Сто восемьдесят восемь часов продолжался в 1954 году знаменитый процесс над американским сенатором Маккарти, заслужившим у своих соотечественников печальную славу «охотника за ведьмами». Миллионы американцев в течение тридцати шести дней следили за напряженной борьбой адвоката Уэлча с сенатором, приведшей, как известно, к политической смерти Маккарти. Весь процесс был записан на пленку. И вот спустя одиннадцать лет коммерческое телевидение Англии (ИТА) создало телепередачу продолжительностью в 97 минут. Показанная в конце 1965 года, она прозвучала как предостережение против повторения ошибок периода «холодной войны» и с большим интересом была встречена английскими телезрителями.

●

В серии передач коммерческого телевидения «Камера в действии» телезрители стали свидетелями одной из крупнейших битв гражданской войны в США. На телеэкране стреляли пушки конфедератов, сражались кавалеристы, слышались крики дерущихся и стоны умирающих. И хотя в то время еще не было кинокамер, телесерия «Камера в действии» строго документальна и точна до мелочей.

Дело в том, что для создания передачи была применена техника «оживления фотографий». Рисунки и фотографии делались по всем правилам киносъемок: общий план, панорамирование, деталь и т. д. Операторское искусство создало «динамизм» действия неподвижного изображения. Монтаж завершил «оживление» фотографий.

Для создания серии «Камера в действии» были собраны фотографии из музеев, частных коллекций, архивов, журналов и семейных альбомов.

В первой передаче серии — «Лишенные дома» (о европейских эмигрантах в США)—было использовано 250 фотографий. Их сняли кинокамерой с разных ракурсов 90 тысяч раз. Затем «фотофильм» — его продолжительность оказалась в 30 минут — был озвучен соответствующими шумами, был записан авторский текст, поясняющий изображение. Для придания отдельным частям передачи большей компактности в серии в незначительном количестве была использована и мультипликация.

●

В архивах телеорганизаций многих стран мира лежат километры кинозаписей — 70 лет истории, прошедших после изобретения кино. Хранение пленки — дорогостоящее дело, имеющее смысл только в том случае, если ею пользуются. Один из способов использования архивного материала продемонстрирован английской коммерческой компанией «Гранада».

Более пяти лет эта телеорганизация регулярно раз в неделю показывает передачи «Наше вчера». В серии, предложенной Тимом Хьюэтом, телезрители видят киножурналы 25-летней давности, комментируемые ведущим. Каждую неделю идет тот журнал, который был выпущен на киноэкраны ровно 25 лет назад. Иногда в передаче используются вырезки из газет того времени или мультипликации. При этом фотографии из старых газет и журналов предварительно снимаются с разных ракурсов, различными методами, «оживляющими» фотографии.

В течение этих лет зрители увидели в хронологической последовательности гражданскую войну в Испании, итало-абиссинскую войну, Мюнхен, захват гитлеровцами Польши, Дюнкерк, суровую зиму 1940 года. Английские телекритики считают, что секрет успеха передач «Наше вчера» заключается, очевидно, в правильном подборе кадров, умелом использовании материала и в удачном комментарии. Следует отметить, что в значительной части киножурналы идут с тем же закадровым текстом, с каким они шли 25 лет назад.

●

Видный английский государственный деятель лорд Маунтбеттен решил, что в век телевидения писать мемуары банально и нецелесообразно, их надо показывать... и с помощью коммерческой телевизионной компании «Рединффюжн» приступил к созданию двадцати трех передач о своей жизни. Питеру Морли — продюсеру серии — лорд Маунтбеттен передал свой семейный архив и любительские кинофильмы, запечатлевшие разные события из его жизни. Предполагается, что серия будет готова через полтора-два года.

БЕЛЬГИЯ

Когда бельгийские телезрители увидели на своих телеэкранах пьесу Альфреда де Мюссе «С любовью не шутят», они были поражены размерами кадра. У них появилось ощущение, что они смотрят широкоэкранный фильм. На самом же деле постановщики спектакля Луи Боксю и Пьер Дебош просто изменили формат телевизионного изображения, с тем чтобы максимально его расширить. Так как эта работа проводилась в студиях Соннар, то новый способ получил название «соннарскоп».

ГДР

Жюри XIII Международной недели документальных и короткометражных фильмов присудило премию имени Эгона Эрвина Киша по категории репортажей ленте тележурналиста ГДР Хуберта Кинчера «Вьетнам в эти тяжелые дни» и фильму молодого польского режиссера Ирены Собирейской «Портрет художника» — о польском художнике Тадеуше Маковском.

В рамках телевизионного конкурса жюри присудило первую премию — «Золотого голубя» — канадскому телефильму «Берюне». Этот фильм посвящен доктору Норману Берюне, участнику гражданских войн в Испании и Китае. Вторые премии — «Серебряного голубя» — получили английский фильм «Упадок и расцвет дома Круппа» и фильм ГДР «Таинственный заказчик», повествующий о новых моделях самолетов, создававшихся в Германии до второй мировой войны. Жюри отметило также польский документальный репортаж о гитлеровском концлагере Дахау «Альбом преступлений».

ИТАЛИЯ

На телевидении закончен большой серийный телефильм «Дон-Кихот», который снимался в испанских селениях, сохранивших свой средневековый облик. В съемках были заняты актеры и технические специалисты Италии, Испании, Франции и ФРГ. Работа велась в течение шести месяцев. Журнал «Радиокоррьере» считает, что это самая большая и полная постановка, осуществлявшаяся когда-либо по знаменитому роману Сервантеса.

●

Итальянское телевидение регулярно знакомит детей в доступной для них форме с достижениями современной науки и техники. Эта серия называется «Окно во вселенную».

В передаче «Игрушки для ученых» рассказывалось о назначении различных действующих моделей плотин, самолетов, пароходов, автомашин, станков и различных аппаратов и была показана крупнейшая коллекция таких моделей. В передаче «От солнечной бритвы до самолета с ион-

ным двигателем» дети познакомились с наиболее интересными научными и инженерными решениями 1965 года. Передача под названием «Пешеход в космосе» была посвящена советскому и американскому космонавтам, впервые вышедшим из кораблей в космическое пространство.

●

Ежедневно (кроме воскресенья) телевидение выпускает 10—15-минутные передачи «Итальянской хроники», которая посвящается интересным людям, событиям итальянской провинции, жизни небольших городов и сел. В поисках интересного материала операторы телевидения забираются в самые отдаленные и забытые уголки страны, записывая на пленку все любопытные происшествия. Большую помощь создателям передачи «Итальянская хроника» оказывают сами телезрители. Некоторые из них стали постоянными корреспондентами телевидения, образовав разветвленную и оперативно работающую корреспондентскую сеть.

●

Известный итальянский кинорежиссер Роберто Росселлини последнее время целиком посвятил себя телевидению. Он снял для итальянского телевидения серию из пяти фильмов под общим названием «Железный век», в которых в популярной и интересной форме показывается употребление железа с далеких времен до наших дней.

Сейчас он готовится в Париже к съемкам телевизионного фильма под условным названием «Лишение власти в стране Людовика XIV». Кроме того, он намерен снять большой исторический фильм «История человеческого существования», состоящий из 10—12 серий. На вопрос французских журналистов о причине его перехода на телевидение Росселлини ответил: «По моему мнению, различия между обычным фильмом и фильмом телевизионным почти нет...»

●

Итальянская печать уделила большое внимание телеспектаклю в трех частях, посвященному жизни Данте. Автор теледрамы — писатель Джорджо Проспери, постановщик — Витторио Коттафави. Образ великого итальянского поэта создал известный актер Джорджо Альбертацци. Прогрессивные газеты, указывая на многие недостатки этого интересного опыта создания театрализованной биографии Данте, отмечают, что в целом попытка Проспери и Коттафави удалась.

●

«Телеэкран захлестнули иностранные фильмы» — под этим заголовком газета «Паэзе сера» публикует официальные данные итальянского министерства почт и телеграфа, которому подчинены радио и телевидение. Из 348 фильмов, демонстрировавшихся по телевидению за последние три года, итальянских было всего 47, то есть 13,5 процента. Поток картин, главным образом американского производства, затопивший итальянский телевизионный экран, тормозит создание итальянских телевизионных фильмов, усугубляя и без того тяжелые финансовые трудности итальянской кинематографии.

●

Новый учебный курс по программе средней школы демонстрировался в осенне-зимнем сезоне 1965/66 года по Итальянскому телевидению. Он предназначается для детей и подростков, которые по разным причинам не имеют возможности посещать обычную среднюю школу. Уроки демонстрируются ежедневно в будние дни с 8 часов 30 минут утра. После каждого урока делается перерыв, во время которого юные телезрители, следящие за передачами на пунктах коллективного приема, могут получить от координаторов необходимые разъяснения, восполнить пробелы в знании того или иного вопроса. Тексты уроков рассылаются подписчикам в виде отдельных брошюр.

ПОЛЬША

Около 50 фильмов для телевидения выпускается ежегодно в Польше. Основное место в них занимают серийные фильмы получасовой продолжительности. В общей сложности по объему они равны 15 полнометражным художественным кинофильмам, то есть продукции всей польской кинематографии 1957 года.

ТУРЦИЯ

Турция является одной из тех стран Ближнего и Среднего Востока, где телевидение развито крайне слабо. Так, в крупнейшем промышленном и культурном центре городе Стамбуле, население которого превышает два миллиона, имеется лишь небольшая любительская телестудия при местном техническом институте. Она передает несколько раз в неделю в основном только учебные передачи. Поэтому на такой огромный город в настоящее время имеется всего 948 телевизионных приемников.

ФРАНЦИЯ

Бригада молодых режиссеров Французского телевидения сняла интересную серию из тринадцати передач «Страна славит любимого соотечественника». Каждый эпизод снимался в другой стране. Таким образом, бригада посетила 13 стран и сняла фильмы о том, как в каждой из них отмечается День любимого героя. В фильмах отражена культура, музыка, искусство этих стран.

Постановщики неоднократно поражались тому, что героями считают вовсе не тех, кого они предполагали. Так, например, в Австрии празднуют не День Моцарта, а славят память династии Штраусов. По замыслу постановщиков, умерший герой в день своего праздника возвращается на землю и принимает активное участие в чествовании самого себя. В двенадцати странах героем Дня оказался мужчина, в одной лишь Франции — женщина, конечно, Жанна д'Арк. Серия «Страна славит любимого соотечественника» пользуется большим успехом и у зарубежных телеорганизаций, охотно приобретающих ее для демонстрации в своих программах.

●

Каждый месяц телевидение демонстрирует тележурнал «Обзор», посвященный кинематографии, изобразительному искусству, драматургии, музыке, фотографии и т. п. С 1966 года авторы журнала расширили его тематику, включив в передачи рассказы о перспективах развития современного общества. К участию в журнале привлекаются ученые разных специальностей, деятели культуры и искусства. Несколько передач было посвящено теме «киноправды». Они не претендовали на то, чтобы стать антологией этого направления в кинематографии. В передачах были показаны отрывки из «Прекрасного мая» Криса Маркера, «Невидимой камеры» Игора Барера, «Автомобилистов» Жака Пра, «Большого сердца» Франсуа Рейшенбаха, «Профессора филателии» Даниеля Юнебелля и Жака Криера.

●

Телевидение использует новый прибор, призванный помочь выступающим перед телекамерой ораторам. Этот прибор устанавливается перед объективом телекамеры таким образом, чтобы выступающий мог читать текст своего выступления, который передвигается с определенной скоростью незаметно для телезрителей. При использовании этого нового прибора, своеобразного телесуфлера, создается впечатление, что выступающий смотрит только на телезрителя.

Г. ЖУРОВ

Лесь Курбас в кино

Имя Леся (Александра Степановича) Курбаса неразрывно связано с украинской театральной культурой, с 20-ми годами — периодом ее становления.

Художественный руководитель и основной режиссер театра «Березиль», он оставил в истории советской украинской сцены незабываемый след.

Но, вспоминая о сценических работах Леся Курбаса, о его творческих поисках, нельзя не напомнить о его деятельности в молодом украинском кино, о которой до сих пор говорилось до обидного мало. А ведь Курбас настолько увлекся кинематографом, что на время даже покинул театр и поставил на Одесской кинофабрике в 1924—1925 годах фильмы «Вендетта», «Макдональд» и «Арсенальцы»...

Когда пришло к человеку, бесконечно влюбленному в театр, увлечение кино? Возможно, это случилось осенью 1923 года, когда Курбас, ставя спектакль «Джимми Хиггинс» по Э. Синклеру, задумал кинематографические интермедии. Постановщик стремился соединить театральное и кинематографическое действия в единое художественное целое. Кинематограф раздвинул узкие рамки сцены, дал возможность показать события, в которых принимали участие большие массы людей. Например, одна из таких кинематографических интермедий изображала грандиозный взрыв пороховых складов, реакцию и действия толпы. Съемки кинематографических фрагментов для пьесы осуществлял под руководством Курбаса оператор А. Майнс — изобретательный и отлично владеющий техническими средствами кино художник.

Убедившись, какие широкие перспективы для его поисков открывает кино, полный энергии и творческих планов, тридцатичетырехлетний режиссер едет на Одесскую кинофабрику.

Первым кинематографическим опытом Курбаса была сатирическая комедия «Вендетта». Сценарий ее был написан Н. Борисовым и С. Лазуриным с участием Г. Стабового. Литературной основой послужил фельетон А. Зорича, напечатанный в газете «Правда». Курбас внес много нового в сценарий, стремясь придать комедии возможно более глубокий обобщающий смысл, сделать ее острой и политически злободневной.

Герои «Вендетты» — священник деревни Валеж Сильвестр Ижехерувимский и дьякон Гордий Святоптицын. Они становятся непримиримыми врагами из-за... черешни, стоящей на меже их участков земли. Жадность и лихорадка стяжания заставляют их забыть о своих претензиях на роль учителей и наставников прихожан. Когда с помощью кулаков им не удается доказать друг другу свои права на черешню, новоявленные Монтекки и Капулетти отправляются в сельсовет, где сторож стыдит их.

Курбас ищет лаконичную художественную форму — обобщение. Например, начало фильма он дает так: в лукошке сидит наседка. Голову ее украшает корона. Титр: «Вот коронованная курочка. У нее были такие яички...»

На крупном плане из яиц вместо цыплят вылупливаются священник и дьякон — порождения прошлого, монархии. Или: закрутившийся в своих склочных делах отец Сильвестр попадает во вращающуюся дверь и долго и беспомощно кружится в ней.

Действие «Вендетты» Курбас развертывал в обыденной обстановке, широко пользуясь реалистическими деталями.

Победитель очередного сражения за черешню влезал на дерево и лакомился ягодами. Желая сказать, что распря тянется долго и идет с переменным успехом, Курбас чередует кадры, в которых зритель видит на дереве то дьякона, то попа. Комедийные положения он выбирает не ради того, что они только смешны, но непременно стремится сочетать в них смешное с характеристикой персонажей.

Для участия в фильме Курбас пригласил актеров театра «Березиль», которые, хорошо зная условия сельской жизни, смогли не только создать живые образы, но и подчеркнуть в изображаемых характерах типические черты. В роли отца Сильвестра выступил Иосиф Гирняк, его жены — Г. Бабиивна, дьякона — Степан Шагайда, дьяконицы — Н. Пилипенко. Небольшую роль сторожа сельсовета играл Амвросий Бучма, впервые снявшийся в кино.

Оператор фильма Борис Завелев — один из наиболее известных дореволюционных операторов — мастерски снял фильм на натуре.

Второй фильм — «Макдональд», или «История одного договора», сценарий которого написал Д. Бузько, высмеивал лидера английских лейбористов — премьер-министра Макдональда, послушно проводившего реакционную, антисоветскую политику консерваторов.

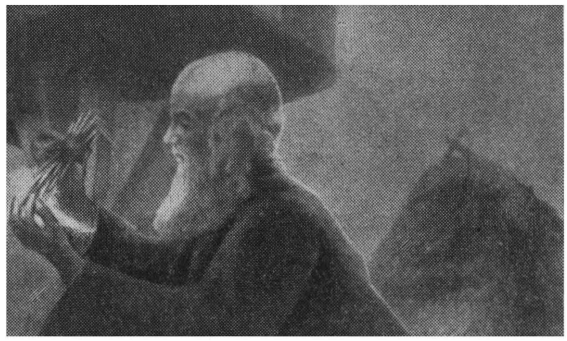
Курбас и здесь по-своему трактует комедийный сценарий. Фильму он придает форму памфлета, поставив главной задачей создание политически актуального, направленного против международной реакции произведения. Сюжет был построен на желании премьера английских лейбористов угодить всем — от рабочих до короля Георга.

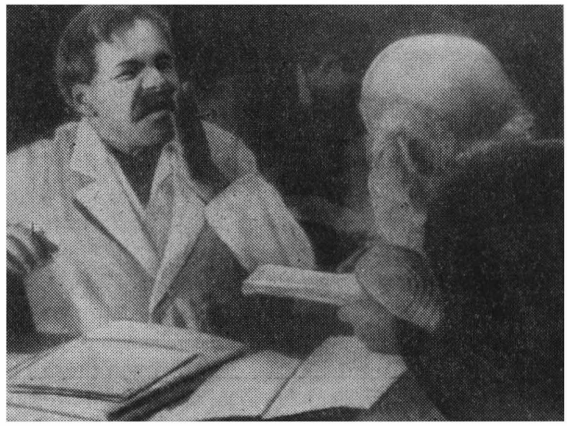
Динамика действия обусловливалась тем, что Макдональд мчался на бесконечные собрания, заседания, встречи и всюду опаздывал. Он мчался на автомобиле, летел на самолете, прыгал со второго этажа прямо в машину и т. п.

Сюжет фильма развертывался в стремительном темпе. Особенно динамичными были сцены преследования Макдональда журналистами. Убегая от них, премьер попадал в рабочий клуб. Респектабельный и элегантный вначале, Макдональд после «разговора» с рабочими появлялся в истерзанном костюме, потерявший величественную осанку и самоуверенный вид.

Работая над фильмом, Курбас смело экспериментировал, привлекая для решения сцен и эпизодов разнообразные средства кинематографа. Даже самые эксцентрические сцены он решает в реалистическом плане. Режиссер не повторяет в кино свои театральные эксперименты. Стиль актерской игры в «Макдональде» был свободен и от обычных условностей театральной сцены. Художника театра В. Меллера режиссер просит создать для фильма реалистические декорации, воспроизводящие жизненно достоверную обстановку действия.

Курбас стремился сделать каждый кадр до предела динамичным. Предъявляя жесткие требования к актерам, он всячески поддерживал индивидуальную творческую инициативу.

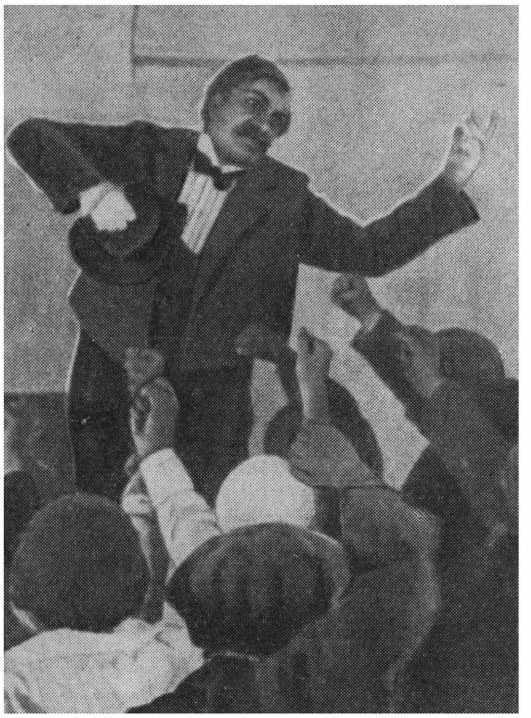




«Вендетта»

Л. Курбас сразу привлек к себе внимание старожилов кинофабрики необычным поведением на съемках. В то время режиссеры отдавали команду во весь голос, некоторые не расставались с металлическими морскими рупорами. На съемочной площадке было крикливо и шумно. Актерам трудно было сосредоточиться, собраться, отключиться от того, что происходит вокруг. Курбас не только не кричал, он, как правило, разговаривал с актерами вполголоса, его слышал только тот, к кому он обращался. Он поступал так побуждаемый не только природной деликатностью, но глубочайшим уважением художника к процессу творчества.

Роли в фильме опять-таки исполняли актеры театра «Березиль». А. Бучма играл Макдональда, В. Василько — короля Георга, А. Перегуда — американского журналиста, П. Долина — французского, А. Клименко — итальянского. Толстяков-капиталистов изображали М. Ляров, А. Симонов, Т. Ружицкий; Ллойд-Джорджа играл Л. Юренев. Тон же актерскому исполнению задавал А. Бучма — неподражаемый мастер перевоплоще-



«Макдональд». В роли Макдональда А. Бучма

ния, актер необычайно выразительный, огромного темперамента и виртуозной техники. Его грим, манера держаться были настолько удачными, что, по рассказу помощника режиссера А. Перегуды, английская журналистка, посетившая кинофабрику, увидев Бучму, воскликнула: «Макдональд!»

Надо сказать, что исполнение роли Макдональда было связано с немалым риском, так как по ходу действия Бучме приходилось, к примеру, прыгать из окна второго этажа в автомобиль (актер прыгал на растянутый пожарными под окном брезент), и Бучма работал без дублера.

В. Василько, изображавший короля Георга, тоже достиг большого портретного сходства. Курбас одним штрихом придал чопорной фигуре короля в сюртуке и цилиндре ироническую окраску. Король держал на поводке собачку. Он принимал у себя Макдональда, уделяя собачке больше внимания, нежели лидеру крупнейшей политической партии.

В лице американского журналиста Курбас хотел показать обобщенный карикатурный портрет «дяди Сэма». Именно так выглядел А. Перегуда в рыжем парике с бородкой, в полосатых брюках, пестрой рубахе и длинном пиджаке.

В фильме были эксцентрические сцены — борьба корреспондентов между собой, бег по железнодорожному полотну.

Соединение внешне комичного с осмеянием самой сути капиталистического общества характерно для всего художественного строя фильма. Иногда это выражалось в кинометафорах, злых и броских. Например, редакции буржуазных газет были представлены в виде уборных с «эвриками», над которыми помещались надписи с названием печатного органа.

Работа художника В. Меллера в фильме отличалась тонкостью и остротой мысли. Он сделал искусный макет Лондона и, совмещая его с движущейся толпой, достигал полной иллюзии жизни английского города. Парижские эпизоды снимались на натуре. На новом базаре в Одессе было найдено место, весьма сходное с одним из уголков Парижа. Съемки проводились ночью при свете прожекторов. Общий план тронного зала в королевском дворце имел глубокую перспективу, достигнутую с помощью освещения. Собственно декорации не было. Была иллюзия того, что видимый вдалеке ярко освещенный трон стоит в конце темного зала.

Кабинет Макдональда снимался при ярком освещении. Камин, кожаные глубокие кресла, письменный стол, красивые окна с драпировками. Ничего условного — все до мельчайших деталей натурально.

Эксцентрическая комедия могла стать поводом для формалистических декораций, формалистических приемов режиссуры и актерской игры. Однако Лесь Курбас не пошел этим путем, ища реалистическое решение отдельных сцен и фильма в целом. Уже говорилось о том, какое значение придавал Курбас динамике кадра и внутрикадровому движению. Содержание фильма требовало усиленного, многопланового движения. Оператор же Б. Завелев снимал в живописной статической манере, в духе ранних традиций художественной кинематографии, вытекавших не столько из практики кинематографа, сколько из практики фотографии.

Курбас понял, что подвижность кинокамеры необходима, что она вполне отвечает природе кино. Поэтому для съемки фильма «Макдональд» он привлек молодого проявщика негативов Д. Фельдмана. Это была первая самостоятельная работа оператора. Интенсивность движения камеры явилась новым средством, поставленным на службу реализации режиссерского замысла.

Когда «Макдональд» шел на экране, в зале громко и весело смеялись. Этот смех был лучшей наградой художнику.

Курбас одним из первых подошел к решению темы Октябрьской революции и гражданской войны на экране. Он считал, что для кинематографа

следует выбирать такие события, такие жизненные ситуации, которые отражали бы с наибольшей полнотой героизм эпохи, показывали бы людей, творивших революцию, людей, делавших историю. Одним из таких событий на Украине было восстание рабочих арсенала в Киеве против контрреволюционной власти буржуазных националистов. В 1925 году Курбас поставил по сценарию Г. Тасина фильм «Арсенальцы».

«Арсенальцы» ставились в реалистической манере. Никаких попыток решать сцены и эпизоды в духе конструктивизма Курбас не предпринимал. То, что режиссер находил уместным в условном искусстве театра, он считал чуждым реалистической природе кино.

В фильме история человеческих судеб раскрывалась в тесной связи с историческими событиями, определялась ими, и это делало его правдивым.

Главного героя — рабочего-арсенальца — с захватывающей жизненной убедительностью играл Амвросий Бучма.

Готовясь к этой роли, Бучма овладел профессией героя настолько, что, как вспоминает А. Перегуда, никто в цехе не сомневался в подлинности рабочего, которого снимали. Один из парней приблизился к Бучме и спросил: «Вы что, в железнодорожных мастерских работаете?..»*

Курбас придавал большое значение массовым сценам на заводе «Арсенал». Сцены боев между революционными рабочими и войсками реакционеров имели для того времени значительные масштабы. Решая их, Курбас проявил большую режиссерскую изобретательность. Кадр был разделен на две части. В каждой из них посредством панорамы показывались отдельные моменты боя. На одной половине изображалась движущаяся кавалерийская лавина. Из далекой перспективы возникали мчащиеся с обнаженными клинками всадники. Другая сторона кадра изображала контратаку арсенальцев. Стремительное движение участников боя навстречу друг другу создавало напряженное чувство ожидания столкновения, свидетельствовало о ярости схватки, ожесточенности.

Сочетание в кадре нескольких действий одновременно было в кинематографе новым приемом. Сражение приобретало необычную даже в кино динамику. Съемки массовых сцен велись на улицах Киева. Снимал картину снова Д. Фельдман.

В числе исполнителей ролей в «Арсенальцах» были С. Свашенко, П. Долина, Г. Затворницкий, А. Мерлатти, Л. Чембарский, Д. Федоровский, А. Швачко. Как и в предыдущих фильмах, ближайшим помощником постановщика был А. Перегуда.

Курбас требовал от актеров держать себя так, будто бы они были участниками действительных событий. Никаких условностей, ничего нарочитого. Поведение актеров на съемке было совершенно естественно.

Художник В. Меллер стремился к монументальному оформлению сцен, стараясь выразить в них всенародный характер гражданской войны.

Хотя фильм «Арсенальцы» и значился как «агитационный», но образностью и выразительностью он намного превосходил предшествующие ему картины этого типа.

«Арсенальцы» были последней работой Леся Курбаса в кино, он вернулся в театр. Но, изучая историю украинского советского кино, нельзя забывать о том, что Курбас одним из первых обратился к изображению рабочего класса и его роли в Великой Октябрьской революции, что, конструктивист во многих театральных постановках, он сразу понял реалистическую природу искусства кино, что он был первым из украинских кинематографистов, кто обратился к жанру политического памфлета, и что он воспитал плеяду талантливых актеров и режиссеров, которые своим творчеством способствовали формированию украинской советской кинематографии.

---

* Из воспоминаний А. Перегуды (архив автора).

В. БАСКАКОВ

Слово о художнике

Вышла книга о Джузеппе Де Сантисе. Можно только порадоваться, что издательство «Искусство» выпустило книгу о замечательном итальянском художнике-реалисте, где есть и необходимые данные о его жизни, и разбор творчества, и соответствующие иллюстрации из фильмов.

Об этой работе, наверно, еще скажут свое слово специалисты по итальянскому кино, воздадут ей должное. Я же, пользуясь случаем, хочу поделиться своими личными впечатлениями о человеке, которому посвящена книга. О хорошем человеке, друге нашей страны, талантливом художнике и смелом бойце товарище Джузеппе Де Сантисе.

На наших экранах за последнее десятилетие прошло много зарубежных картин. И в их числе были ленты, исполненные вкуса и мастерства. Но человеку навсегда памятна первая встреча, она, как и первая любовь, остается в сердце. Поэтому незабываемы «Похитители велосипедов» Витторио Де Сики — лента, по которой наш зритель почувствовал могучую силу итальянского кино. Потому нельзя забыть и «Нет мира под оливами», и «Рим, 11 часов», и «Дайте мужа Анне Заккео» Джузеппе Де Сантиса. Для нас это была неожиданная и радостная встреча с незнакомыми, но вдруг ставшими такими дорогими и близкими людьми, с их горестями и радостями, встреча с большой правдой и большим искусством.

И пусть сейчас на страницах ученых статей звучат иные иностранные имена, пусть пишутся исследования о психологических безднах героев и героинь, скрупулезно изображенных на экране,— пусть, но такие имена, как Дзаваттини, Де Сика, Росселлини, Джерми, Де Сантис, — это имена не рыцарей на час, а целое направление в зарубежном кино, в определенный исторический период ближе всего подошедшее к тому, что мы считаем самым важным для искусства,— изображению правды жизни, правды истории, правды характера. И именно это искусство вызвало горы злобы и ненависти в реакционном лагере. Правящие круги, клерикальная цензура, финансовые магнаты сделали все для того, чтобы преградить развитие этого демократического направления в искусстве.

Поэтому-то мне и хочется сказать несколько слов о Де Сантисе.

Я впервые познакомился с ним шесть лет назад в Софии. Там проходила конференция кинематографистов. Мы встретились с Де Сантисом в номере у Сергея Аполлинариевича Герасимова, с которым тот был давно дружен. Я увидел маленького человека с чрезвычайно подвижным лицом и очень выразительными глазами — живыми, умными и печальными. Он говорил горячо и увлеченно. Говорил о последних советских фильмах. Оценки его были порой строги и резки — даже по поводу тех картин, которые казались нам тогда удачными. И уравновешенный Герасимов и темпераментный Ромм не спорили с ним. Это говорил друг, и каждая наша удача была для него радостью, а наш промах — сердечным огорчением.

На следующий день я увидел другого Де Сантиса. Он стоял на трибуне, спокойный и строгий, и говорил, взвешивая каждую фразу. Это был Де Сантис — боец, точно, ясно, определенно отстаивающий свою позицию.

Дело в том, что один из ораторов сказал, что «Баллада о солдате» — это «антигероическая и ревизионистская» картина. Де Сантис счел нужным ответить на это и сказать о том, что значило и значит советское кино для прогрессивного искусства мира. Он вспомнил «Потемкина», заметив, что эта лента была сделана в стране отсталой, неграмотной, еще не оправившейся от разрухи. Но это была не только картина о революции, но и революция на экране. Он вспомнил Римскую киношколу в период фашизма. Несколько советских фильмов, случайно попавших в фильмотеку школы, были откровением для ее учеников — будущих творцов нового итальянского кино. Это были картины Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко, Донского.

И. Кацев. Джузеппе Де Сантис. М., «Искусство», 1965.

Он говорил и о других фильмах, созданных советской кинематографией недавно, и о тех принципах социалистического искусства, которые считал своим святым долгом защищать и укреплять. Он назвал в своей речи и многие фильмы, созданные польским, чешским, болгарским киноискусством.

И на трибуне был уже не иронический собеседник, не эссеист и критик, а боец за передовое искусство — искусство великих идей и большой правды.

Всем участникам III и IV Международных кинофестивалей в Москве памятно, каким страстным поборником реализма в искусстве выступал Де Сантис во время фестивальных дискуссий. Он говорил о фильмах, служащих миру и прогрессу.

— В мире слишком много нерешенных проблем, лицо мира стремительно меняется на протяжении последних лет,— говорил Джузеппе Де Сантис на дискуссии,— а кинематографисты нередко заняты не поисками новых тем, а экспериментами в области новых форм. Они часто отстают от жизни, думая, что обгоняют ее. И тогда тот, кто будто бы творит для будущего, творит ни для кого. Я, конечно, за эксперимент, но при одном непременном условии: эксперимент должен двигать искусство вперед. Я бы изменил формулировку нашей темы, которая названа «Кино и зритель». Я бы назвал ее так: «Кино — это зритель».

Да, он мог это говорить. Потому что все фильмы (или почти все, и у большого художника могут быть срывы), созданные Де Сантисом,— это боевые ленты, бьющие точно по цели и помогающие зрителю понять дух и образ народа, его красоту и силу.

С первых картин — «Трагическая охота» и «Горький рис», через такие этапные для итальянского кино фильмы, как «Нет мира под оливами» и «Рим, 11 часов», — Де Сантис пронес веру в человека, отстаивая общность, а не разъединение людей, изображение которого стало столь модным для современных «властителей умов».

Де Сантис всегда умеет точно находить актеров для своих героев, находить в гуще жизни, среди точно таких же людей, каковы и сами герои его фильмов.

Между прочим, очень интересно сложилась судьба актеров, найденных Де Сантисом.

Простая работница Сильвана Мангано стала героиней трагического и трогательного фильма «Горький рис». Там же впервые снялся Витторио Гассман. Сейчас Мангано — одна из самых известных киноактрис Италии. Витторио Гассман — один из ведущих актеров итальянского театра и кино.

Де Сантис открыл для большого экрана Рафа Валлоне. Наши зрители полюбили героиню десантисовских картин Лючию Бозе, тоже найденную им в гуще народа. Сейчас она не снимается, живет в Испании. В прошлом году она приезжала на Московский фестиваль вместе с мужем — прославленным тореадором Домингином, и ее тепло приветствовали москвичи.

В фильмах Де Сантиса сыграли совсем еще молодые Марчелло Мастроянни и Марина Влади. Известные актеры Массимо Джиротти и Сильвана Пампанини в его картине «Дайте мужа Анне Заккео» сделали лучшие свои работы.

В фильмах Де Сантиса играли Ив Монтан, Татьяна Самойлова, Жанна Прохоренко. Диапазон актерской палитры режиссера чрезвычайно широк и разнообразен. Он не только умеет найти нужного актера, но и может вдохнуть в него темперамент, помочь создать на экране правдивый и неповторимый в своей индивидуальности характер.

Сколько каждый из нас увидел кинематографических лент за это десятилетие, но разве стерлась из памяти гордая фигура девушки — ее играла Лючия Бозе,— стоящей вместе со своим возлюбленным на выжженной солнцем каменистой горе и бросающей вызов злу и несправедливости,— эти кадры из картины «Нет мира под оливами» незабываемы, как незабываемы и глаза Анны Заккео — Сильваны Пампанини, прощающейся со своими надеждами на счастье, как незабываемы фигуры девушек, столпившихся в тот роковой утренний час на одной из лестниц римского дома в поисках работы в фильме «Рим, 11 часов».

И разве можно быть столь неблагодарными, чтобы забыть ради сверхсовременных, чуждых гуманизму и прогрессу лент западного кино эти уже теперь исторические картины, являющиеся подлинным завоеванием реалистического искусства.

Прошли годы с тех пор, как снимались и выходили на экран эти ленты. Появились новые фильмы, новые кумиры буржуазного кино, заколыхались на экранах различного рода модные «волны». И в то же время на основе традиций неореализма, развивая эти традиции, молодые и немолодые художники двинули вперед прогрессивное итальянское кино, обогатили его новыми способами осмысления жизни и кинематографического видения. Последние фильмы Джерми, Де Сики, Дзурлини, Коменчини, Лидзани, Лоя свидетельствуют о том, что большая группа прогрессивных кинематографистов Италии не пошла

на компромисс с буржуазным искусством, не обратилась к созданию картин о нравственных аномалиях и низости человеческой природы, которые ныне столь высоко котируются буржуазной критикой, а по-прежнему стремится осмыслить противоречия реальной действительности буржуазного мира. И последний фильм Де Сантиса «Они шли на Восток», или, как он назывался в Италии, «Итальянцы — бравые ребята», — тоже в передовом ряду прогрессивного отряда итальянского искусства. Этот фильм, как известно, сделан совместно советскими и итальянскими кинематографистами. В написании сценария участвовал Сергей Смирнов. Наши актрисы Жанна Прохоренко и Татьяна Самойлова играли в фильме небольшие роли. Молодой актер Лев Прыгунов очень выразительно сыграл роль итальянского солдата. В создании фильма участвовали и другие советские кинематографисты, и съемки производились только в нашей стране. Но эта картина по своей стилистике — итальянская картина. Она близка по стилю и духу фильмам и того незабвенного неореалистического периода и прогрессивным итальянским фильмам наших дней.

Надо прямо сказать, что Де Сантис проявил очень большое мужество, взявшись за такой фильм. Он знал, что многим в Италии не понравятся содержание и направленность картины, правдиво и честно показывающей крах фашистской авантюры — похода итальянского экспедиционного корпуса в Россию. Этот фильм — суровое предостережение тем, кто склонен шутить судьбами народов, втягивать их в пучину кровавых бедствий. Да и некоторые персонажи фильма — жестокий и грубый сержант или авантюрист-чернорубашечник с кожаной перчаткой на руке — это зловещие фигуры, и, к сожалению, не только исторические, но и современные.

Выход фильма сопровождался диким ревом реакционной прессы. «Клевета», — истошно кричали бывшие чернорубашечники и их покровители, но фильм все же вышел на экран и демонстрировался с прокатным успехом не только в Италии, но и в других странах.

В Мексике на фестивале на тихоокеанском курорте Акапулько во время пресс-конференции ко мне подошла группа американских туристов, и вдруг неожиданно заговорили о замечательном, по их мнению, советско-итальянском фильме «Итальянцы — бравые ребята», который они видели перед отъездом на фестиваль.

Не скрою, приятно было слушать эти слова.

Позже я прочитал, что эта картина попала в десятку лучших иностранных фильмов, демонстрировавшихся за год в США.

Де Сантису пришлось создавать картину в непривычных для него условиях. Съемки шли в районе Полтавы жарким летом и в Подмосковье — лютой зимой. В тридцатиградусный мороз южанин Де Сантис, не зная русского языка, руководил массовкой, в которой участвовали тысячи советских солдат, много техники, и он отлично справился с задачей — массовые сцены в фильме впечатляют, очень достоверно играют актеры.

И во время съемок, и в подыскании актеров, и в выборе натуры, и в сценарных вопросах он проявлял неуступчивость, принципиальность, прямоту. Мне, да и другим нашим кинематографистам не раз приходилось вступать с ним в спор. И даже когда ты в чем-то и не соглашался с ним, тебя всегда подкупали его прямота и предельная откровенность.

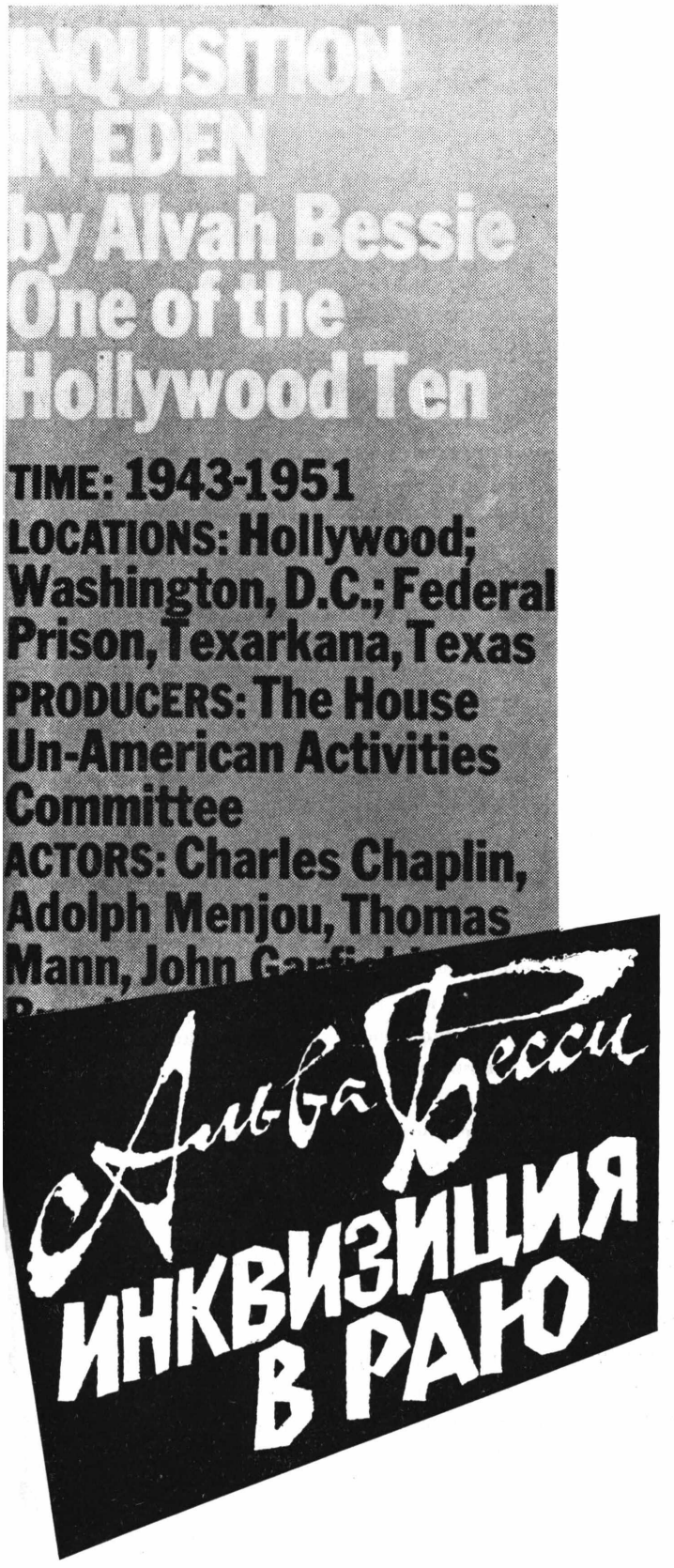
Сейчас у Де Сантиса, как и у многих его коллег, положение не простое. Прошло почти два года с той поры, как закончились съемки фильма «Они шли на Восток», но режиссер не имеет работы. Здесь причина не только в общей конъюнктуре итальянского кинопроизводства, переживающего кризисные явления. Здесь дело и в другом. Продюсеры не спешат с приглашением для съемок новых фильмов таких людей, как Де Сантис. Слишком определенны его взгляды и бескомпромиссна его позиция.

«Есть режиссеры,— писал Де Сантис,— придерживающиеся одних со мною взглядов, которые не считают необходимым отражать эти взгляды в своем искусстве. Я же и в политике и в творчестве един».

Да, это так. «Маленький Пеппе» — так называют его друзья — смелый человек. Он не боится прямо и открыто говорить, что думает о буржуазном образе жизни, о положении художника в обществе. Потому ему столь трудно...

У Де Сантиса много творческих планов. Он рассказывал своим друзьям в Москве, что хотел бы поставить фильм о гражданской войне в Испании— картину, которая звучала бы злободневно и сегодня. Давно он задумал фильм о гении Италии — Данте, о сложном пути художника и политической борьбе, в которой он участвовал. Есть у режиссера и другие планы — они касаются прошлого и настоящего, но они всегда идейно насыщены, предельно целеустремленны. Как бы хотелось, чтобы эти планы талантливого художника и настоящего человека воплотились в новых картинах.

Вышла книга о Де Сантисе. Многие, прочтя ее, еще раз вспомнят его картины, оставившие след в итальянском, да и не только итальянском искусстве.



Автор:

АЛЬВА БЕССИ
(один из «Голливудской десятки»)

Время действия:

1943—1951

Место действия:

Голливуд;
Вашингтон;
федеральная тюрьма в Тексаркане, штат Техас

Продюсер:

комиссия по расследованию антиамериканской деятельности

У ч а с т в у ю т:

ЧАРЛЬЗ ЧАПЛИН,
АДОЛЬФ МЕНЖУ,
ТОМАС МАНН,
ДЖОН ГАРФИЛД,
ГЕРБЕРТ БИБЕРМАН,
ГЭРИ КУПЕР,
БЕТТ ДЭВИС,
ЭРРОЛ ФЛИННН,
КАТИНА ПАКСИНУ,
ЛИ ДЖ. КОББ,
УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР,
ДЖОН ГОВАРД ЛОУСОН,
ЭДВАРД ДМИТРЫК,
ЛЕОНГАРД ФРАНК,
АЛЬБЕРТ МАЛЬЦ,
МИХАИЛ КАЛАТОЗОВ,
ДАЛЬТОН ТРАМБО
И ДРУГИЕ

В эпизодах:

тюремные служащие,
заключенные,
конвойные,
Эрл Браудер,
Эрнест Хемингуэй,
Беннет Серф,
полицейские,
Джек Уорнер,
Ричард Никсон,
сотрудники ФБР,
судьи,
конгрессмены
и другие

Рассказчик:

облысевший мужчина пятидесяти девяти лет, который бóльшую часть своей сознательной жизни извел на попытки прокормиться писательским трудом, но перепробовал и другие профессии: был, среди всего прочего, неудачливым актером, сценаристом, арестантом

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ АЛЬВЕ БЕССИ И ЕГО КНИГЕ

Едва ли есть необходимость предварять публикуемую нами (из-за недостатка места — в сокращении) книгу подробными сведениями о ее авторе. Большинству читателей, вероятно, хорошо известно имя Альвы Бесси, мужественного человека и хорошего писателя, автора популярного у нас в стране романа «Антиамериканцы», писателя, который силою обстоятельств внелитературного порядка был долгие годы обречен на творческое бездействие. Тех же, кто не знаком с Альвой Бесси и упомянутыми нами выше «обстоятельствами», познакомит с автором сама книга, книга-исповедь — талантливый и правдивый рассказ о самом себе.

Написанная с использованием приемов сценарной техники («наплывы», «перебивки», «монтажные переходы» и т. п.—впрочем, все эти приемы носят в книге откровенно условный, а подчас и иронический характер), книга, по существу, относится к жанру документального повествования, получившему за последние годы широкое распространение. История «чистки» Голливуда от прогрессивных элементов, предпринятая маккартистами в конце 40-х — начале 50-х годов показана изнутри: глазами того, кто был одной из первых жертв этой чистки, глазами человека, который не дрогнул, не сдался, человека, который имеет мужество отстаивать свои убеждения до конца: и в 1947 году — перед лицом так называемой комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, и ныне — почти два десятилетия спустя.

Книга Бесси была, разумеется, встречена в Соединенных Штатах по-разному. Прогрессивная печать приветствовала ее, как талантливое и смелое произведение. Впрочем, оба эти качества — талантливость и смелость — не отрицались и в тех органах печати, которые прогрессивными никак не назовешь, хотя, естественно, сама позиция писателя вызывала у авторов многочисленных рецензий, появившихся в буржуазной прессе, неприятие, а порой и раздражение.

Даже официальный орган американской кинопромышленности еженедельник «Верайети» отметил, что «Инквизиция в раю» — «одна из наиболее серьезных книг, когда-либо написанных о Голливуде».

Но книга Бесси — не только о Голливуде и не только о событиях, ставших ныне уже историей. «Инквизиция в раю» — книга современная в самом лучшем значении этого слова; о ней с полным правом можно повторить то, что сказал недавно сам Бесси, отвечая на анкету журнала «Иностранная литература»:

«Если писатель верен себе до конца, если он наделен остротой и ясностью взгляда на жизнь, способностью постижения жизни в ее целостности, если он умеет талантливо воспроизвести то, что видит,— ...тем самым прямо или косвенно он поможет людям понять себя и мир, в котором они живут».

ИНКВИЗИЦИЯ В РАЮ

Перевела с английского Л. ЗАВЬЯЛОВА

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

(не обязательно в порядке их появления или по степени значимости).

Рассказчик. Облысевший мужчина пятидесяти девяти лет, который бóльшую часть своей сознательной жизни извел на попытки прокормиться писательским трудом, но перепробовал и другие профессии: был преподавателем естествознания, помощником заведующего книжным магазином, неудачливым актером, редактором и корреспондентом газет и журналов, солдатом, переводчиком, литконсультантом, консультантом по издательскому делу, сценаристом и арестантом, заведовал художественной частью в ночном клубе, работал осветителем и диктором. Трижды женат и дважды разведен; имеет троих детей, четверых внуков и множество других хлопот. Характер у него, возможно, несколько неуживчивый.

Элен Клер. Вторая жена Рассказчика и мать его единственной дочери; писательница, специализировавшаяся на рассказах, редактор, преподаватель и несостоявшийся драматург; голубоглазая блондинка шведско-американского происхождения, в ней есть что-то «осеннее»; выглядит она, по ее собственным словам (с тех пор как ей стукнуло двадцать семь), «как хористочка не первой молодости».

Дети Рассказчика: Дэниел, Дэвид и Ева.

Мистер Макдональд. Нестареющий шотландец лет шестидесяти, начальник федеральной исправительной тюрьмы в Тексаркане, штат Техас, во время пребывания в ней Рассказчика (1950—1951); самая тупая образина, какие когда-либо видел свет, но при всем этом довольно человечен.

Писатели: Дэн Фукс, Джо Пагано, Томас Манн, Джон Говард Лоусон, Дальтон Трамбо, Уильям Фолкнер, Норман Корвин, Роберт Россен, Леонгард Франк, Альберт Мальц и другие.

Продюсеры: Джерри Уолд, Адриан Скотт, Дор Шэри, Вольфганг Рейнгардт, и другие.

Режиссеры: Делмер Дейвс, Рауль Уолш, Эдвард Дмитрык, Михаил Калатозов, Герберт Биберман и другие.

Актеры: Хемфри Богарт, Элинор Паркер, Уолтер Хэмпден, Джон Гарфилд, Бетт Дэвис, Адольф Менжу, Чарльз Чаплин, Джин Келли, Гэри Купер, Эррол Флинн, Катина Паксину, Ли Дж. Кобб, Хельмут Дантин, Эдвард Дж. Робинсон и другие.

В эпизодах: тюремные служащие разных рангов, конвойные, заключенные, Эрл Браудер, юристы, генерал-майор Ивенс Карлсон, Винсент Шиэн, Эрнест Хемингуэй, агенты, девушки-курьеры, актеры-статисты, полицейские, жулики, секретарши, Беннет Серф, штрейкбрехеры, обслуживающий персонал в мужских уборных, Джек Уорнер, буфетчики, педерасты, Билл Тилден, лизоблюды всякого рода, Уинстон Бардетт, проститутки-непрофессионалы, Ричард Никсон, художники и редакторы на киностудии, рекламные агенты, Эйн Рэнд, Эрик Джонстон, притаившиеся до поры мерзавцы, наемные вынюхиватели талантов, инспекторы, наблюдающие за поведением осужденных, сотрудники ФБР, следователи, судьи, члены конгресса и другие.

Место действия: Голливуд; Беверли Хиллз; Вашингтон; Нью-Йорк; железнодорожный состав «Санта Фе»; полицейская машина по дороге из Вашингтона в Техас; окружная тюрьма в Вашингтоне; Бербенк, штат Калифорния; окружной суд в Вашингтоне; федеральная исправительная тюрьма в Тексаркане, штат Техас; Сан-Франциско.

Из затемнения.

ФЕДЕРАЛЬНАЯ ИСПРАВИТЕЛЬНАЯ ТЮРЬМА. ТЕКСАРКАНА, ШТАТ ТЕХАС. ИЮЛЬ 1950 ГОДА.

Светло-зеленое двухэтажное здание, напоминающее школу современной постройки и расположенное посреди просторной лужайки, на которую отбрасывают тень могучие вековые деревья. Спортплощадка (также наподобие школьной) с открытой трибуной для зрителей, секторами для баскетбола, бейсбола и занятий тяжелой атлетикой.

Несмотря на то, что территория обнесена оградой высотой в десять футов и на двух сторожевых башнях (из трех) круглые сутки дежурят часовые, а ночью все вокруг тюремных помещений освещено прожекторами, обстановка совсем не гнетущая.

Эта тюрьма построена в первый президентский срок Франклина Делано Рузвельта и явилась одним из плодов предпринятой им реорганизации федеральной тюремной системы, предусматривавшей размещение заключенных в зависимости от характера преступления, срока заключения и наклонности к рецидивизму. Таким образом, в эту тюрьму попадают лица с первой судимостью, приговоренные на непродолжительный срок и не рассматриваемые как закоренелые правонарушители. Добрую половину ее обитателей составляют негры; среди белых — много южан. Сюда попадают главным образом самогонщики, крестьяне-мексиканцы, незаконно перешедшие границу, торговцы наркотиками, продавцы спиртного без лицензии, а также за нарушения других федеральных законов, например за угон автомобилей или насильственный вывоз женщин за пределы штата (законы Дайера и Манна), кражу почты, подделку денежных документов и уклонение от подоходного налога.

Наплыв.

В ИЗОЛЯТОРЕ. ДЕНЬ.

Крыло первого этажа главного корпуса, представляющее собой коридор, забранный с обоих концов решетками из стальных прутьев. С каждой стороны коридора по десять камер; в каждой камере по одному заключенному.

В одной из камер стоит Рассказчик, лысый мужчина сорока шести лет, сносного здоровья. Двадцать два года, предшествовавшие его заключению в тюрьму, он носил усы (возможно, потому что носил усы его отец, хотя если допытываться, он станет уверять, что не любил отца). Но по приезде сюда придирчивый дежурный приказал ему «сбрить это дело», и когда он, как сейчас, ощупывает верхнюю губу, она кажется ему до неприличия голой.

В данный момент Рассказчик нервничает. Он ожидает вызова на важную беседу и усиленно сопротивляется искушению поступать так, как обычно поступают заключенные (по крайней мере, в кинофильмах): ходить взад-вперед. Поэтому он стал в углу камеры; взгляд его, как и взгляд объектива, п а н о р а м и р у е т.

Увиденное не приводит его в чрезмерный восторг.

В камере тяжелая стальная дверь с окошком — открывается оно, к сожалению, только снаружи. Размер камеры всего лишь десять футов на двадцать (Рассказчик вымерял ее шагами); в ней стоит армейская койка (жесткая), под которой выдвижной металлический ящик с хитроумным запором; металлический стул и металлический столик — на нем несколько книг из тюремной библиотеки; на стене раковина с рычажками для горячей и холодной воды и унитаз без стульчака, тоже оборудованный рычажком,— предмет не обязательный для помещения, в котором спят.

Каждому арестанту вскоре по прибытии в тюрьму дозволено иметь беседу с надзирающим за его поведением инспектором, который может содействовать его освобождению на поруки к концу первой трети срока. В федеральной исправительной тюрьме в Техаркане, где я отсидел год (1950/51) за преступление, классифицированное как неуважение к конгрессу, было два таких инспектора. Того, который ведал мною (согласно присвоенному мне странноватому номеру — 5853-ТТ), звали Хьюбер. Я страстно желал увидеть этого господина, и когда мы наконец встретились, оказалось, что он если и не широко образован, то довольно рассудителен. Он был также довольно симпатичен, хотя и невыносимо скучен.

Монтажный переход.

(Два средних плана.) ХЬЮБЕР И РАССКАЗЧИК— В КАБИНЕТЕ ХЬЮБЕРА НА ТРЕТЬЕМ ЭТАЖЕ.

Х ь ю б е р (*сидя за столом*). Я хочу узнать вашу точку зрения на всю эту историю. Как по-вашему, почему вы сюда попали?

Хьюбер молча закуривает сигарету, кивает, когда заключенный показывает на карман синей бумажной блузы. Сидя на стуле прямо перед Хьюбером, он тоже закуривает.

Х ь ю б е р (*продолжая*). Но прежде чем вы ответите, позвольте сказать вам, что за двадцать лет работы с заключенными мне еще не довелось встретить такого, который не попал бы сюда ни за что ни про что.

Р а с с к а з ч и к (ко всем инспекторам обращаются: «сэр»). Сэр, я считаю себя политзаключенным.

Х ь ю б е р (*невозмутимо*). Бесси, у нас, в Соединенных Штатах, нет политических заключенных. (*Поглядывая на лежащую на столе папку и тыча пальцем.*) Вы сюда попали за нарушение параграфа 192 статьи второй кодекса Соединенных Штатов, то есть за отказ давать показания комиссии конгресса.

Ни я, ни девять других писателей, режиссеров и продюсеров, которых сначала прозвали «недружелюбной десяткой» (а потом «Голливудской десяткой»), не отказывались давать показания сенатской комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, когда в октябре 1947 года она «обследовала» кинопроизводство в поисках доказательств просачивания туда коммунистов. Наши имена: Герберт Биберман, Лестер Коул, Эдвард Дмитрык, Ринг Ларднер-младший, Джон Говард Лоусон, Альберт Мальц, Сэмюел Орниц, Адриан Скотт, Дальтон Трамбо и Альва Бесси — Рассказчик.

Мы были готовы ответить, но комиссию не интересовали те показания, которые мы стремились дать. По нашему мнению, сама комиссия была неконституционной, поскольку она не имела права вмешиваться в сферу идей, образа мыслей или убеждений.

Мы решили, впервые за всю ее грязную историю, бросить вызов самому принципу существования этой комиссии и ее правомочности; ответ на ее вопросы — каким бы он ни был — был бы, по существу, признанием ее правомочий.

Ринг Ларднер-младший, превосходный комедийный писатель, разъяснил это самым убедительным образом. Он заявил:

— Я мог бы ответить, но если бы я это сделал, я перестал бы уважать самого себя.

Присутствующие наградили его аплодисментами, но само высказывание это сослужило ему дурную службу.

То, чего хотела комиссия, было яснее ясного. Она добивалась от нас признания, что мы коммунисты. Тогда она была бы вправе сказать: «Именно это мы и утверждали — красные проникли в кинопроизводство. Назовите остальных». А если бы мы ответили отрицательно, тут же были бы выставлены свидетели, которые заявили бы под присягой, что мы солгали. А ложное показание — уголовное преступление, наказуемое пятью годами заключения, тогда как неуважение к власти — самое большее годом. И, насколько нам было известно, до сих пор никто еще не был посажен в тюрьму за проступок такого рода.

Подлинная суть дела, которая так и не была выявлена, несмотря на дорого стоившие нам усилия обнародовать ее, заключалась в следующем: комиссию нисколько не интересовали наши ответы — что бы мы ни говорили. Целью ее было запугать киноработников и поставить под контроль кинопроизводство, в чем она и преуспела. Истина совершенно не интересовала ее, а между тем и до сего дня миллионы американцев свято верят в то, что комиссия нашего конгресса (или любой выборный официальный или административный орган) не может говорить одно, а делать другое.

Вот, скажем, натренированные зубры комиссии потратили пять дней, доказывая, что в американские фильмы проникла коммунистическая пропаганда (это было главным предлогом расследования). На обвинение это было нетрудно ответить, если бы кто-нибудь на самом деле хотел получить на него ответ или хотя бы провести расследование.

Или другой пример. До тех пор пока господа с Уолл-стрита, фактически руководящие кинопроизводством, не указали продюсерам, куда держать курс, те непрерывно одолевали комиссию, предлагая просмотреть любой фильм, когда-либо выпущенный в Штатах, чтобы комиссия могла указать, где именно содержатся подрывные эпизоды. Это предложение было отклонено.

Дальтон Трамбо, автор романов и сценарист, предложил приобщить к делу двадцать написанных им киносценариев и дать комиссии возможность указать, что же он сделал для совращения американских умов.

— Можно узнать, сколько страниц в каждом из них?— спросил председатель Дж. Парнелл Томас.

— В среднем от ста пятнадцати до ста шестидесяти или семидесяти страниц,— от-

ветил Трамбо, указывая на аккуратно связанную кипу высотой около трех футов, стоявшую на полу рядом с его стулом.

— Слишком много страниц,— сказал председатель.

Все это я объяснил мистеру Хьюберу, пока мы сидели в его кабинете и курили, и он учтиво слушал и даже согласился прочитать стенограмму наших показаний. Но поскольку все мы вдесятером угодили в различные федеральные тюрьмы за свои споры о нашем деле с комиссией, я не видел особого смысла вступать в спор еще и с инспектором, имеющим право дать мне льготы. К тому же он был бессилен что-либо сделать, даже если бы до его сознания и дошло, что посадили меня ни за что ни про что.

Поэтому я вернулся в свою камеру (рядом с камерой режиссера Герберта Бибермана, сопровождавшего меня в это заведение в Техасе). Температура в ней в июле 1950 года была значительно выше ста градусов по Фаренгейту, а установленная тут система кондиционирования воздуха так никогда и не работала.

При такой жаре легко впасть в расслабленное состояние и, сидя на металлическом стуле или лежа на жесткой койке, предаваться воспоминаниям, пока по носу и груди струится пот. И перед моим внутренним взором предстали две сцены из прошлого.

Первая сцена. Испания. 1938 год. Ночь, проведенная под деревом avellano* в Арагоне. Командир моего взвода, молодой человек двадцати четырех лет по имени Аарон Лопоф, сказал мне тогда:

— Приехав в Испанию, детка, вы положили кое-чему начало.

(Он так и назвал меня — детка, хоть я был старше его на десять лет.)

Тогда я усмотрел в его словах намек на то, что мне не выбраться отсюда живым, но он имел в виду нечто совсем иное.

Вторая сцена. Вечером накануне суда я встретил на вечеринке в Голливуде польского атташе по культуре. Он сказал:

— Ваша задача — добиваться как можно более широкой поддержки. Если вам это удастся, ваш первый тюремный срок послужит полезной встряской для ваших соотечественников.

— П е р в ы й тюремный срок?

Он взглянул на меня и сказал:

— Я провел в тюрьме в общей сложности пятнадцать лет. Полагаю, что разговариваю с порядочным человеком.

Наплыв.

НЬЮ-ЙОРКСКИЙ ПОРТ. ДЕКАБРЬ 1938 ГОДА.

Погода очень холодная, но уже в течение нескольких часов с самого рассвета около трех тысяч мужчин, женщин и детей ожидают на примыкающих к порту улицах прибытия парохода «Франс», на котором возвращаются сто американцев — участников гражданской войны в Испании. В руках у встречающих американские флаги и флаги Испанской Республики, а также транспаранты с надписями: «Добро пожаловать домой!», «Снимите эмбарго!», «Мадрид станет могилой фашизма!» Многие держат над собой самодельные плакаты, на которых увеличенные фотографии людей в мундирах батальона Линкольна и надписи вроде «Джо Комиски — последний раз его видели в Хараме. Жив?», или «Кто-нибудь встречал Бена Блау?», или еще проще и трогательнее — «Боб О'Хара?»

Аарон Лопоф, до того как пуля из фашистского автомата угодила ему в переносицу на высоте 666 в Сьерра Пандольс (Каталония), обладал незаурядной проницательностью. Ему было всего двадцать четыре, но кое в чем он был гораздо старше меня, тридцатичетырехлетнего. Я знал: он старается убедить самого себя, что он зрелый мужчина и командир,— отсюда его грубые замашки и чертыханье, за которыми он прячет неуверенность, решив преодолеть ее в бою.

Конечно, он плохо знал мое прошлое. Он был выходцем из рабочей еврейской семьи, а я — из состоятельной, но оба мы прибыли в одно и то же место, в одно и то же время и с одной и той же целью — бороться и, если потребуется, умереть, защищая человеческое достоинство.

Пусть не покажется это громкой фразой и бахвальством, но обоих нас приводило в ярость сознание того, что гитлеризм тянет свои лапы все дальше, мы оба были возмущены до глубины души беспардонным нападением на Испанскую Республику, варварскими бомбежками безоружного гражданского населения, бессмысленным разрушением Герники, при котором погибли почти все ее жители. И делалось все это с целью испытать

* Лесной орех (*исп.*).

нацистские самолеты и проверить в действии фашистскую политику злодеяний!

Поскольку я был на десять лет старше Аарона, во мне накопилось столько ярости и злобы, что он и помыслить бы не мог, а мне так и не представился случай поведать ему об этом. Ведь даже лежа под этим avellano в Арагоне, я припоминал, как в годы Великого кризиса моя первая жена и я подыхали с голоду, отдавая имевшиеся у нас крохи своему первенцу-сыну.

Это нищенское, полуголодное существование длилось долгие годы, пока в один прекрасный день в 1935 году Фонд Гугенхейма* дал мне пособие в сумме две тысячи долларов для завершения романа — пособие, о котором я начал ходатайствовать три года назад. Теперь роман наконец был завершен (и опубликован) — тут дела мои пошли на лад.

Мой друг Эдвард Кашинг взял меня своим помощником в бруклинскую газету «Дейли игл», и я жил неплохо, пока не разразилась испанская война и Кашинг не послал меня за интервью к Ральфу Бейтсу и Андре Мальро. Написанное мною привело в негодование духовных пастырей римско-католической церкви в Бруклине, которые требовали, чтобы газета предоставила им равноценное место для ответа, и опубликовали в конце концов опровержение, занявшее в три раза больше места, чем моя статья. Мне стало тошно, я ушел из «Игла» и стал работать в информационном бюро испанского республиканского правительства в Нью-Йорке, а затем уехал добровольцем в Испанию.

И вот по возвращении в Нью-Йорк меня встретили на причале два газетчика — карточки представителей прессы были у них за лентами шляп (как в кинофильмах).

Один из них был Уинстон Бардетт, с которым я подружился, когда мы сотрудничали в «Игле», где он вел рубрику кино. Он привел меня к себе домой — жил он в Бруклине, и целый месяц, пока я не нашел работу, я был полностью на его иждивении.

Второй встретивший меня газетчик был корреспондентом «Уорлд телеграм»; он заявил, что главный редактор хочет встретиться со мною и договориться о серии очерков, рассказывающих об американских добровольцах в Испании.

Для меня это было полной неожиданностью, так как хотя опрос общественного мнения и показал, что большинство американцев — а по сути, большинство людей во всем мире — на стороне законного республиканского правительства Испании, многие газеты (в частности, печать Херста) рисовали добровольцев, направляющихся в Испанию, как международных гангстеров-революционеров, убийц, выкормышей Москвы. Сила этой прессы и католического духовенства была настолько велика, что даже Франклин Делано Рузвельт не мог впрямую проявить своей общеизвестной приверженности к республиканской Испании или снять эмбарго на торговлю с нею.

Тем не менее я начал было думать, что правда об Испании все-таки пробилась к людям, ибо Дэвид Маккелви Уайт, секретарь общества Друзей батальона имени Абрахама Линкольна, передал мне, чтобы я позвонил Беннету Серфу в издательство «Рэндом хауз». Это уж было сверх всяких ожиданий! Получить пристанище, заказ на серию очерков, а теперь, видимо, и на книгу об Испании — и все это за какие-нибудь десять минут!

Корреспондент посоветовал мне до встречи с редактором набросать один очерк — как образец; и вот, обосновавшись в квартире Бардетта, я сел за его портативную машинку сочинять захватывающее произведение о нашем переходе через Пиренеи в непроглядной тьме (и притом зимой), о том, как мы избегали французских патрульных из отрядов наблюдения за невмешательством, о нашем прибытии в Фигерас для присоединения к интернациональным бригадам. Когда я принес статью в «Уорлд телеграм», главный редактор в восторге замотал головой.

Наезд камеры.

(Два крупных плана.) ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР И РАССКАЗЧИК.

Редактор (*постукивая пальцами по рукописи, которую он уважительно положил на письменный стол*). Отличный материал. Но не совсем такой, как нам нужен.

Рассказчик (*настороженно*). А что именно вам нужно?

Редактор (*с просительной улыбкой*). Понимаете... Романтика. Приключения. Красивые темноглазые señoritas в кружевных накидках. В общем экзотика.

Рассказчик (*с некоторой горечью*). За год, проведенный в Испании, я ни разу не видел накидок. И мы не искали приклю-

* Фонд пожертвований на культурные начинания.— *Прим. пер.*

чений. (*Распаляясь.*) Мы были там, поскольку верили в наше дело, поскольку...

Редактор (*перебивая*). Да сам-то я вполне на вашей стороне. Я восхищаюсь тем, что вы там делали. Но речь идет о том, что нужно газете. Неужто нельзя что-нибудь присочинить?

Рассказчик (*встав*). Для того чтобы присочинять, не обязательно было ездить в Испанию.

Редактор (*поднявшись и протянув руку*). Не поминайте лихом.

И вот я стал предлагать куда только мог написанный уже очерк и наброски остальных четырех, но так никуда их и не пристроил. Затем я посетил Беннета Серфа. Мы были с ним когда-то немного знакомы. Он был однокашником моего брата в Колумбийском университете и однажды предложил мне гонорар (не наличными, в будущем) за перевод книги о Борджиа, от которого я отказался.

Он жил в прекрасной квартире в районе Центрального парка, и когда я к нему заявился, угостил меня коньяком и снабдил поношенным пальто (в том пальто, которое дали мне французские рабочие, когда мы возвращались домой, я выглядел в Нью-Йорке, как пугало) и темной шляпой, которая сползала чуть ли не на нос. Он сказал, что хочет опубликовать историю батальона имени Линкольна.

Я ответил ему, что исторические исследования — не по моей части, но что книгу я писать хочу.

— Какую книгу?— спросил он.

— О том, чему я сам был свидетель в Испании.

— Мне нужна книга иного рода,— ответил Серф.

Я сообщил ему, что единственный человек, способный написать нужную ему книгу,— поэт Эдвин Рольфе, бывший в Испании с самого начала войны в качестве солдата, репортера нашей фронтовой газеты «Волонтер свободы» и корреспондента «Дейли уоркер». (Позднее Серф заказал Рольфе книгу «Батальон Линкольна» и опубликовал ее.)

Так оно и шло: попытка за попыткой, и все они были безрезультатны. Но вот в дело вмешался сам господь бог в лице Эрнеста Хемингуэя (которого я встречал в Испании). Максуэлл Паркинс из издательства «Сыновья Чарльза Скрибнера» рассказал ему о задуманной мною книге.

— Хватай ее,— сказал ему, по его словам, Хемингуэй,— это будет лучшая книга, написанная кем-либо из наших ребят.

Утверждение Хемингстаїна (как он любил называть себя с легким оттенком самоуничижения) было поспешным, тем не менее книга была напечатана под заглавием «Люди в борьбе». Однако, несмотря на занявшую целую страницу рецензию в «Нью-Йорк геральд трибюн» и единственную за всю мою жизнь рецензию в «Тайме», книга так и не была распродана, потому что вышла из печати в ту неделю, когда Гитлер напал на Польшу, и читателей интересовало совсем другое — газеты.

Серией очерков также никто не заинтересовался, но когда я предложил их Джо Норту, который был корреспондентом «Дейли уоркер» в Испании еще до Эдвина Рольфе, а ныне редактировал «Нью мэссис», он предложил мне работать у него в журнале за 30 долларов в неделю.

— Вы, кажется, были когда-то актером? — спросил он.

— Вроде был.

— Нам нужен театральный критик, — сказал Норт.

— Актером я был неважным.

— Это к делу не относится. В скольких пьесах вы были заняты?

— Примерно в дюжине. Но больших ролей я не играл. Только крохотные или дублировал кого-нибудь.

— Вспомните, что говорил Шоу,— сказал Джо.— По-моему, у вас есть все необходимое, чтобы критиковать других актеров.

Итак, я приступил к работе и на той же неделе впервые в качестве критика посетил театр (мы никогда не получали билеты на премьеру — всегда только на второй спектакль). Шла пьеса Сиднея Ховарда «Они знали, чего хотят» в новой постановке — когда-то, в 1925 году, я сам участвовал в ней.

Хотя я всегда был никудышным актером (я умел как следует произносить реплики, но не знал, куда девать руки и вообще все тело у меня деревянело на сцене), мне доставляло удовольствие выносить свои суждения о других актерах (и о пьесах, в которых они играли). Несмотря на то что Рекс Стаут рекомендовал меня Бруксу Аткинсону как лучшего театрального критика в Нью-Йорке (или как раз из-за этого), театральный обозреватель «Нью мэссис» так и не был допущен и «Объединение нью-йорк-

ских театральных критиков» (возможно, этс объяснялось и политической ориентацией нашего журнала).

Мои рецензии стали несравнимо лучше после того, как на вечере, устроенном в честь возвращения ветеранов батальона имени Линкольна, я встретился с красивой молодой особой шведско-американского происхождения и проводил ее домой.

Ее звали Элен Клер, и она была слишком хорошо воспитана, чтобы сразу выставить меня за дверь, хотя вскоре и дала мне понять, что не принимает меня всерьез. Я всячески помогал ей утвердиться в этом мнении, так как заходил к ней или звонил по телефону в самые неурочные часы — и днем и ночью. Я сидел у ее порога, поджидая ее возвращения из «Мак Гроу—Хилл бук компани», где она редактировала технические тексты, а однажды даже забрался на крышу дома и залез через окно в ее квартиру, так что, вернувшись к себе, она застала меня в кресле.

Я преследовал ее и докучал ей больше года, пока она не вышла за меня — явно с отчаяния (по ее словам, у нее кончилась аренда, и ей негде было жить). Наш брак длился четырнадцать лет, но она еще задолго до развода пришла к выводу, что он — печальная ошибка.

У моей жены была драматургическая жилка, и она оказалась намного больше сведущей по части драматургической техники, нежели я. Вдобавок она обладала безупречным вкусом. Она сопровождала меня на большинство просмотренных мною спектаклей, и поскольку я редко рецензировал пьесу, не посоветовавшись с ней, театральная рубрика «Нью мэссис» все улучшалась и улучшалась.

И все четыре года, пока я оставался в штате «Нью мэссис», рецензируя спектакли, книги и фильмы, помещая также в журнале очерки,— у нас была, что называется, налаженная супружеская жизнь.

И каждый день я хотя бы раз звонил с работы домой и спрашивал: «Никто не звонил? Контрактов из Голливуда не предлагали?»

Ибо Голливуд всегда манил меня к себе: я любил кино, и у меня была затаенная мысль, что я могу внести и свой вклад в киноискусство. Одно время я даже поддерживал контакт с голливудским агентом Джеймсом Геллером, который до моего отъезда в Испанию утверждал, что не может достать мне работу в Голливуде, потому что меня там считают писателем-интеллектуалом, после Испании — потому что меня считают красным.

Наплыв.

(Крупный план.) РАССКАЗЧИК В ПОСТЕЛИ.

Январь 1943 года. У Рассказчика очередной грипп (бывает дважды в год) и страшный насморк, он кашляет и чихает. На ночном столике лекарства и телефон, рядом с кроватью — корзинка для бумаги. Он пытается читать «Иосифа в Египте» Томаса Манна, но справиться с книгой ему еще труднее, чем с простудой. Телефонный звонок.

Рассказчик. Слушаю.

Мужской голос (*в трубке*). Альва Бесси?

Рассказчик. Он самый.

Мужской голос. Говорит Джейк Уилк из фирмы «Братья Уорнер».

Рассказчик (*обозлившись*). Бросьте трепаться!

Кладет трубку, берет книгу и пытается отыскать, где он остановился. Снова звонок. Рассказчик выжидает, пока звонок не повторяется три или четыре раза, и только тогда снимает трубку.

Рассказчик. Какого дьявола вам еще надо?

Это и впрямь был Джейк Уилк из фирмы «Братья Уорнер», и он хотел узнать, не буду ли я так любезен зайти к нему для переговоров о контракте.

Я ответил, что лежу в постели с гриппом, на что он сказал:

— Что ж, приходите, когда поправитесь,— и столь же бесцеремонно повесил трубку, как сделал это я несколько минут назад.

Это было в пятницу вечером, и болен я или нет, а мне надо было написать рецензию на спектакль театра Гилд. Мы с женой обсуждали вместе этот новый поворот в нашей судьбе. Кто мог стоять за этой «случайностью?»

Оказалось, что это был Дэниел Фукс, на роман которого «Дурная компания» я написал перед отъездом в Испанию восторженный отзыв, будучи редактором воскресного выпуска бруклинского «Игла».

В фойе театра, где я четырнадцать с лишним лет назад выступал в качестве статиста и дублера, мы столкнулись с Софи Розенстайн, соученицей моей жены по Вашингтонскому университету.

Она представила нас встреченному ею в театре джентльмену с женоподобной внешностью, оказавшемуся голливудским агентом.

— Если Уорнеры желают заключить с вами контракт, пусть лучше Билли представляет ваши интересы, а не то они вас там облапошат.

Билли посоветовал мне повидать Уилка в понедельник.

— Выслушайте, что они намерены вам предложить, но не берите на себя никаких обязательств. Затем приходите ко мне в гостиницу, и мы позавтракаем.

Наплыв.

(Два средних плана.) УИЛК И РАССКАЗЧИК.

В кабинете Уилка в Нью-Йорке. Уилк раздражен (по-видимому, он всегда в таком состоянии). Указывает Рассказчику на стул.

У и л к (*резко*). Так хотите вы ехать в Голливуд или нет?

Р а с с к а з ч и к (*сдерживая волнение*). Зачем я им нужен? Одна картина или контракт?

У и л к. Я вам сказал, что контракт. Послушайте (*бурно жестикулируя*), я ведь о вас решительно ничего не знаю. Я никогда в жизни о вас не слыхал.

Р а с с к а з ч и к (*про себя*). Я тоже никогда о вас не слыхивал, Уилк.

У и л к. Так хотите вы ехать в Голливуд или нет?

Р а с с к а з ч и к (*осторожно*). Видите ли, мистер Уилк, я ничего не знаю о Голливуде, поэтому вам, вероятно, лучше поговорить с моим агентом.

У и л к (*выходя из себя*). Не желаю я разговаривать ни с каким агентом. Вам вовсе не требуется агент — они хотят заключить с вами контракт. Вот если бы вы не были им нужны, тогда вам потребовался бы агент. Сколько вы хотите?

Р а с с к а з ч и к (*еще осторожнее*). Не имею представления, как оплачивается такая работа, мистер Уилк, и мой агент...

У и л к. Мы предлагаем 150 долларов.

Р а с с к а з ч и к (*упорно*). Мой агент...

Мой собеседник записал имя и адрес агента, и я понял, что могу идти. Тут я ринулся в гостиницу к Билли. Был полдень, но он еще лежал в постели в шелковой пижаме, где и выслушал мой рассказ о беседе.

— Джек Уорнер как раз сейчас в городе,— сказал он,— и я с ним поговорю.

Разговор, по словам Билли, протекал так.

Б и л л и (*Уорнеру*). Какая шляпа работает на вас в нью-йоркской конторе?

У о р н е р. А что он такого сделал?

Б и л л и. Предложил моему писателю Бесси какие-то жалкие полтораста долларов в неделю.

У о р н е р. Это я велел ему предложить такую сумму.

Б и л л и (*горячась*). Бесси нет нужды работать на вас за жалкие 150 долларов. Он театральный критик в солидном журнале. У него загородный дом. Он постоянно работает на радио. Сейчас вот в продаже его роман-бестселлер; по нему можно сделать замечательную картину.

У о р н е р. Кем бы он там ни был, не знаю, зачем он мне сдался. Мне говорили, будто он красный.

Б и л л и (*набрасываясь*). Ну и информаторы у вас, Уорнер! Сегодня красные спасают под Сталинградом ваш чертов голливудский бизнес!

У о р н е р (*восторженно*). Вы совершенно правы! Я дам ему триста долларов!

Уорнер и Билли испытующе смотрят друг на друга и, поняв, что игра окончена, от души хохочут.

Медленный наплыв.

(Съемка с движения.) В ВАГОНЕ ПОЕЗДА, ИДУЩЕГО ИЗ ЧИКАГО В ЛОС-АНЖЕЛОС. ЯНВАРЬ 1943 ГОДА.

Рассказчик сидит на нижней полке, прижавшись к окну. Он предпочел бы лететь самолетом, но в те дни билеты на самолет доставались только крупным шишкам. («Война, знаете».) Рассказчик никогда не бывал западнее Детройта, с интересом смотрит на сменяющие друг друга пейзажи. В этой ответственной поездке его сопровождает агент Билли. Как выясняется, он не только явный гомосексуалист и отъявленный реакционер, но еще и южанин. Через час после отбытия поезда из Чикаго Рассказчик познакомился в вагоне-ресторане еще с одним человеком. Это Эрл Браудер, тогдашний генеральный секретарь Компартии Соединенных Штатов*, направляющийся в тот же Лос-Анжелос для выступления на антифашистском митинге...

Я неоднократно слышал выступления Браудера в Мэдисон-сквер Гарден (последнее

* Впоследствии ренегат коммунистического и рабочего движения.— *Прим. пер.*

поручение, которое мне дали в «Нью мэссис» за несколько дней до отъезда, состояло в том, чтобы написать отчет о митинге, посвященном памяти Ленина). Браудер никогда не казался мне выдающимся оратором или крупной личностью, но когда я познакомился с ним, он сказал, что ему очень нравятся моя книга и рецензии, публиковавшиеся в «Мэссис», и пригласил в свое купе.

Когда я в разговоре высказал недовольство тем, что союзники еще не открыли второго фронта в Европе, он цинично улыбнулся и сказал:

— Да что вы! Неужто вы не доверяете нашим доблестным союзникам?

После этого я окончательно понял, что он мне совершенно не по душе, и пожалел, что распил с ним бутылку вина, которой жена снабдила меня в дорогу (она должна была приехать неделю спустя — после того как передаст в субаренду нашу квартиру на 10-й стрит и упакует разные вещи для пересылки по железной дороге).

— Смотрите, не подожгите Голливуд,— вот что сказал мне Браудер на прощание вечером накануне того дня, когда мы добрались до Лос-Анжелоса, и тогда это не прозвучало бог знает каким пророчеством. Впрочем, встреча с ним отнюдь не была самым интересным или запомнившимся событием в поезде, было кое-что и поинтереснее.

Вот, например, небольшая заметка в еженедельнике «Верайети», которую я прочел в пути:

«В наши дни в Голливуде так мало писателей — большинство ушло в армию,— что там заключают долгосрочные контракты с каждым, кто способен грамотно написать фразу по-английски».

Я обвел эту заметку карандашом, надписал на полях «про меня» и послал ее Элен Клер из Чикаго по почте.

Или вот. Один из параграфов моего контракта с «Братьями Уорнер» — параграф, уточняющий отношения между писателем и кинопроизводством, он приводит меня в умиление и по сей день: «Автор согласен, чтобы весь сочиненный и представленный им на рассмотрение материал, все его, Автора, добавления и интерполяции автоматически становились собственностью Продюсера, которому тем самым принадлежат Авторские права». Копию юридического документа, обусловливающего такое невероятное положение вещей, надлежало оформлять и прилагать к любому выполненному автором заданию.

Или вот еще. В тот день, когда я подписал контракт, Уилк передал мне сценарий по шедшей на Бродвее пьесе «Бруклин, США». Мое первое задание, сказал Уилк, и состоит в том, чтобы переделать его, поскольку в этом варианте он студию не устраивает.

На пути из Нью-Йорка в Пасадену я трижды перечитал этот сценарий, и он показался мне просто замечательным — намного лучше самой пьесы, которую я в свое время рецензировал для «Нью мэссис». Я ломал себе голову, как бы это улушить его еще, поскольку не усматривал в сценарии ничего нуждающегося в изменении.

Было, конечно, не совсем прилично ехать на работу в первый же день трамваем по бульвару Сансет и дальше по Голливудскому бульвару, но в то утро Люку Хинмену, моему товарищу по батальону имени Линкольна — он приютил меня на первых порах,— надо было рано на службу, и он сказал, что обеспечить меня «транспортом» не может. Но я забыл обо всем этом «неприличии», жадно пожирая глазами развертывавшиеся передо мной картины: пальмы, казавшиеся неуместными даже в здешнем субтропическом климате; нескончаемые ряды подержанных автомобилей, выставленных на продажу, солидные, оштукатуренные дома в псевдоиспанском или псевдомавританском стиле.

На одной из остановок вошла странного вида женщина с попугаем в большой клетке и села напротив меня. Попугай, повернув голову в мою сторону и глядя на меня, громко произнес: «чтотытутделаешь, чтотытутделаешь, чтотытутделаешь?» Вопрос был вполне уместным, но только ответить на него я не мог ни тогда, ни потом.

Вопрос этот во всяком случае заставил меня припоминать все анекдоты, когда-либо слышанные мною о Голливуде. Один из них о популярном романисте Луисе Бромфилде. Он был нанят с огромной ставкой и неделями сидел у себя в кабинете, ничего не делая. В конце концов он разыскал своего продюсера и сказал:

— Я, знаете, очень благодарен за жалованье, которое вы мне платите, но мне бы доставило удовольствие чем-нибудь оправдать его.

На что продюсер возразил:

— И не помышляйте об этом. Для нас большая честь просто иметь в штате такого человека, как вы, мистер Блумберг.

Рассказывали также анекдоты о невысоком человеке по имени Уильям Фолкнер. Один из них — о его первой работе в кино. Прилетев в Голливуд из Оксфорда (штат Миссисипи) в собственном самолете, он неделю спустя заявил своему продюсеру, что не может работать в студийной обстановке, и спросил, нельзя ли ему работать дома. Разрешение было получено. По прошествии трех недель продюсер велел секретарше соединить его с Фолкнером по телефону и, когда писатель взял трубку, спросил:

— Ну как подвигаются дела, Билл?

— Неплохо.

— Когда я смогу увидеть несколько страниц?

— Скоро.

— Как скоро?

— Да, пожалуй, через недельку.

— Может, зайдете позавтракать? И заодно показали бы мне то, что уже готово?

— Да нет, это никак невозможно. Вы же сами сказали, что я могу работать дома.

— Конечно, сказал. А где вы живете, Билл?

— В Оксфорде.

Не может быть, чтобы так обстояло и по сей день, думалось мне. Не такие уж они здесь круглые дураки, какими предстают в этих анекдотах. Иначе они не могли бы сделать ничего путного, не могли выпустить столько довольно приличных картин.

На углу Голливудского бульвара и бульвара Кахуэнга есть скамейка. Мне недолго пришлось ожидать здесь Билли — мы договорились, что он приедет в машине и подвезет меня.

— Я познакомлю вас с редактором сценарного отдела,— сказал Билли.

— Кто это?

— Джим Геллер.

Геллер был похож на сову. Он сидел за письменным столом на втором этаже административного корпуса и, когда я вошел, кисло улыбнулся мне и сказал:

— Наконец-то вы здесь.

— Сам до сих пор не верю в это.

— Можете поблагодарить меня,— сказал он.— Это я выхлопотал вам работу. Добивался этого с тех пор, как я здесь.

— Что ж, благодарю.

Открылась дверь, и вошел Дэн Фукс, который был еще неулыбчивее Геллера. Впоследствии я узнал, что коллеги прозвали его за это весельчаком.

Геллер сообщил, что мы с Дэном будем вместе работать для Джерри Уолда над сценарием «Бруклин, США». Вместе — поскольку я совершенный новичок по части сценарной техники, а Дэн в ней здорово понаторел. Так уж здесь повелось. И вот Дэн повел меня вниз знакомить с продюсером и по дороге сказал:

— Знайте, что работенку эту вы получили благодаря мне; я приставал к Уолду и Геллеру с тех самых пор, как приехал сюда.

— Благодарю.

Уолд был полным и вроде бы веселым человеком; он вскочил с места и подошел пожать мне руку.

— Хочу поставить вас в известность,— сказал он,— что я единственный продюсер, который еще до приезда в Голливуд имел язву. Так что ныне язву наживаю не я, а моя язва.

Я рассмеялся, а Дэн нет, и Уолд спросил, понравился ли мне сценарий.

Я открыл рот, проглотил слюну и ответил, что понравился.

Взглянув на Дэна, я заметил, что он смотрит на меня с сострадательным недоумением. Впрочем, этим он и ограничился, а вслух сказал:

— Закончите — приходите в писательский корпус, позавтракаем.

И ушел.

— Сценарий требует значительной доработки,— сказал Уолд, когда Дэн вышел.— Именно поэтому я вас и вызвал. Я давно уж хотел заполучить вас сюда! Вы знакомы с условиями труда в бруклинском порту. Ведь вы работали в тамошнем «Игле»?

— Да,— ответил я, не добавив, однако, что мне действительно многое известно о положении портовых грузчиков: в 1936 году я участвовал в забастовке моряков в качестве добровольного профсоюзного репортера и моя первая жена без чьей-либо помощи сама организовала столовую для бастующих.

Уолд сказал мне, как пройти из административного корпуса в сценарный, и там на указателе я увидел фамилию Дэна. С изрядным удивлением и немалым удовольствием я увидел, что на этом справочном щите значится и Уильям Фолкнер. Сердце у меня запрыгало: он был, пожалуй, единственным

писателем Соединенных Штатов, с которым мне когда-либо хотелось встретиться, единственным, кому я когда-либо написал письмо (оставшееся без ответа).

Я увидел на щите еще одно знакомое имя: Ричарда Олдингтона, чей роман «Смерть героя» помог формированию моих антивоенных убеждений, и чувствовал я себя неплохо, когда шел по коридору, разыскивая кабинет Дэна. Здесь работали три уважаемых мною писателя: два из них, на мой взгляд, величайшие романисты, а третий — Дэн Фукс, в произведениях которого я ощущал теплоту; человечность и отзывчивость. Коль скоро Голливуд нанимал таких художников, как эти, я мог не принимать близко к сердцу кое-какие ехидные и сектантские замечания на свой счет, высказанные на прощальном вечере, устроенном сотрудниками «Нью мэссис» (и многими другими нью-йоркскими друзьями) человеку, продававшемуся Голливуду.

Не успел я, однако, войти в кабинет Дэна, как он сказал:

— Что это за неуместные шуточки!

— Какие шуточки?

— Продюсер спрашивает ваше мнение о сценарии, а вы заявляете, что он вам нравится.

— Но сценарий и вправду отличный,— сказал я, усаживаясь на стул.

— Разумеется, отличный,— невозмутимо ответил он,— но нам поручили переделать его, стало быть, он никуда не годится.

Я, должно быть, разинул рот. Он чуть улыбнулся и продолжал:

— Вот что. Первым делом вы должны себе уяснить, что ничего путного здесь не сделаешь. Они вам просто не позволят. Оригинальные вещи бракуются, но если вести себя умело, годика через два можно выкарабкаться наверх и заколачивать приличные деньги.

Я проделал путь в три тысячи миль, бросив работу, дававшую мне 30 долларов в неделю, ради трехсот — и эта сумма казалась мне немалой, хоть я и знал, что если удержусь здесь, через семь лет буду зарабатывать 1000 долларов в неделю! (Эта цифра сверлила мой мозг ночью и днем. Господи боже, ну на что только человеку 1000 долларов в неделю?)

Дэн повел меня завтракать в Зеленую столовку, где питаются актеры, сценаристы и другие работники, кому закрыт доступ в Директорскую столовую. Секретаршам, плотникам, электрикам, осветителям, реквизиторам и другим лицам, стоящим на низших ступенях, доступ в Зеленую столовку закрыт, и они питаются в кафетерии.

Снова, как и во время поездки в трамвае по Голливудскому бульвару, я не поверил было поначалу собственным глазам, когда, сидя в Зеленой столовке, увидел Бетт Дэвис, в которую напрочь влюбился в тридцать четвертом году, впервые увидев фильм «Бремя страстей человеческих». Она писала письма, и, к моему удивлению, никто не обращал на нее ни малейшего внимания.

Здесь была и Энн Шеридан, здесь были — да полно, они ли это? — и Пол Хенрайд, и Ида Люпино, и Эррол Флинн, и Хемфри Богарт, и Джон Гарфилд, с которым я познакомился в Нью-Йорке, когда он впервые выступил на сцене «Груп тиэтр»,— тогда он еще звался Джули Гарфинкелем.

Он помахал мне рукой, и я подумал, интересно, читал ли он, как я его разнес в «Нью мэссис», задав риторический вопрос, не пора ли ему перестать быть звездой, вернуться на нью-йоркскую сцену и снова стать актером. Но он не упомянул об этом, пожимая мне руку.

Дэн потащил меня к столу, за которым сидели сценаристы, и представил множеству мужчин и женщин — имена некоторых из них были мне знакомы. На меня было взглянули с некоторым любопытством, но в дальнейшем, пока длился завтрак, казались больше всего озабоченными тем, как бы это так сострить, чтобы переплюнуть остальных. Соревнование неизменно выигрывала пара, прозванная Близнецами (Джулиус и Филип Эпстайны) — они были прямо на одно лицо, всегда и всюду появлялись вместе и, по слухам, больше времени проводили вдвоем, нежели в обществе своих жен.

Я думал о предстоящем на следующий день за завтраком свидании с Джоном Говардом Лоусоном, с которым многие годы поддерживал знакомство в Нью-Йорке, когда один из Близнецов встал со стаканом воды в руке и сказал:

— Я хочу предложить тост. Прошу всех поднять бокалы.

— С водичкой? — фыркнул какой-то сценарист.

— Когда нас в Зеленой столовке будут поить бесплатно, я попрошу поднять бокалы с красным вином,— отпарировал Близнец

и улыбнулся мне.— За Альву Бесси,— сказан он.

Все подняли стаканы с водой.

— Добро пожаловать в концлагерь Уорнеров! — Он широко отвел в сторону руку, в которой был стакан, и вода плеснула на пиджак одного из сидящих. Тот вскочил и сыграл отличную сценку, с подчеркнутым усердием обтирая свой пиджак из твида платком. Все расхохотались.

— Познакомьтесь со своими собратьями-арестантами, Бесси.

Наплыв.

(Съемка с движения.) ПО ПУТИ ИЗ ВАШИНГТОНСКОЙ ОКРУЖНОЙ ТЮРЬМЫ В ФЕДЕРАЛЬНУЮ ИСПРАВИТЕЛЬНУЮ ТЮРЬМУ В ТЕКСАРКАНЕ, ШТАТ ТЕХАС. ИЮЛЬ — АВГУСТ 1950 ГОДА.

Многое из того, с чем сталкиваетесь вы в свой «первый тюремный срок», никогда не вытравить из памяти. Помимо бесед с инспектором, в чьей воле отпустить вас на поруки, вас подвергают проверке психического состояния и умственных способностей, врачебным осмотрам, фотографируют, и вы «приноравливаетесь» к образу жизни еще более бесчеловечному, чем армейский, поскольку там вы хоть время от времени обладаете такой немыслимой роскошью, как увольнительная на сутки.

Попав в тюрьму, вы готовы ко многому, хоть и впервые здесь. Вы смотрели слишком много фильмов, читали слишком много книг. Ни фильмы, ни книги не соответствуют действительности.

Не в силах подготовить вас к тюремному быту и целое скопище юридических знаменитостей: ни один из них не побывал в тюрьме в качестве заключенного.

Поэтому, когда мы явились в Вашингтонскую окружную тюрьму после судебного разбирательства (по полчаса на каждого из нас), мы были обмундированы «по форме»: белые нейлоновые рубашки, шорты и носки (в Вашингтоне тогда стояла страшная жара, а нам было сказано, что стирка в тюрьме — забота самих заключенных).

Что подумали другие арестанты, увидев нашу команду из семи человек (Бесси, Биберман, Коул, Дмитрык, Ларднер, Мальц и Орниц), всю как один разодетую в нейлон, не знаю, но наше изысканное одеяние было у нас конфисковано сразу же по прибытии в тюрьму, снова выдано, когда каждого из нас повезли в отведенное ему место отсидки, а затем снова отобрано на время отбывания срока.

У каждого из нас были бумажный кулек с зубной щеткой, зубным порошком и бритвенными принадлежностями, а также шариковая ручка, блокнот, пилочка и ножницы для ногтей, сигареты и часы. Все это тоже у нас конфисковали сразу же по прибытии (часы были verboten*, а остальное следовало брать из тюремной каптерки).

Большинство осужденных по нашему делу было отправлено к месту постоянной отсидки по железной дороге в кандалах. Юристы ошиблись и в этом: они сулили, что нам будет предоставлен выбор тюрьмы — федеральное тюремное бюро прислушается, мол, к нашим просьбам и облегчит родственникам условия для свиданий. Поэтому мы расспросили тех, с кем сидели, и разузнали месторасположение большинства федеральных тюрем.

Ларднеру и Коулу повезло; они хотели быть поблизости от Нью-Йорка и попали в Денбери, штат Коннектикут. Мальца и Дмитрыка отправили в Западную Виргинию, а Орниц, несмотря на заключение врачей, что тюрьма может плохо повлиять на его и так слабое здоровье, был (какое внимание!) отослан в тюремный госпиталь в штате Миссури. Биберман и я предпочли бы отбывать срок где-нибудь поблизости от Лос-Анжелоса, а угодили в Техас.

Случилось так, что федеральный шериф и детектив из Шермана в штате Техас доставили в Вашингтон арестанта. Они и получили предписание отвезти нас в Тексаркану в своей машине.

Мало довелось мне встречать людей таких габаритов, как шериф (и вширь и ввысь). Поглядев на нас сверху вниз, хотя Биберман и сам вымахал больше шести футов росту, он сказал:

— Обойдемся, пожалуй, без ножных кандалов.

Итак, мы с Бибермаком, прикованные друг к другу за руки, ехали из Вашингтона в Тексаркану на заднем сиденье шерифского «меркьюри» выпуска 1950 года. Дорога заняла три дня, скорость доходила до восьмидесяти миль. Шериф был вполне приличным парнем и не очень строго придерживался предписаний. В его власти было вы-

* Запрещены (*нем.*).

пускать нас из машины только по нужде и скованными вместе, а он позволял нам даже питаться в ресторанах (сняв с нас наручники), вместо того чтобы приносить нам в машину бутерброд и чашку кофе или чая.

И всю дорогу, пока мы ехали через штаты Теннесси и Арканзас к Техасу, человек, к которому я был прикован цепью, прикрепленной к наручнику на моем левом запястье, говорил, не умолкая.

Герберт Биберман — один из самых впечатляющих ораторов, каких я когда-либо знавал, а мы с ним знакомы с 1926 года, когда театр Гилд ставил «Фауста»,— я был статистом в сцене Вальпургиевой ночи, а он — ассистентом режиссера-немца, которого пригласили для этой постановки.

Думая о Герберте, я всегда вспоминаю фразу, сказанную Винсентом Шиэном в Гавре в декабре 1938 года, когда французское правительство интернировало добровольцев за неделю перед тем, как мы отплыли на родину. Мы упились шотландским виски, которое Шиэн протащил в каталажку, и, расписывая передо мной свою преданность делу Испании и всего человечества, он сказал: «Я не отступлюсь от того, во что верю, даже если меня разорвут на куски».

Так вот, Герберт — человек, который и впрямь не отступится от того, во что верит, даже если его разорвут на куски. Он один из самых блестящих организаторов, которых я знаю: в течение трех лет, пока наше дело готовилось к слушанию в Верховном суде, он возглавлял комитет, собиравший нам деньги на апелляцию (тысячи и тысячи долларов), и привлекал общественное мнение к поднятой против нас кампании. Он был и душой и мозгом всего дела; кому-либо, возможно, он мог быть и не очень по душе (на всех не угодишь), но не уважать его, не восхищаться им было невозможно.

Итак, все три дня по пути в Техас Герберт говорил. Нет, он не говорил—он читал лекции. Примостившись на краешке сиденья, он просвещал шерифа и детектива из Шермана, излагая им историю нашего дела, объясняя его значение с точки зрения законности. Он рассказывал им, как делаются фильмы, и подробно обрисовывал взаимоотношения между творческим работником и администрацией.

Он прочел им хотя и популярный, но сравнительно полный курс по истории Американской революции 1776 года, Французской революции 1789 года, второй Американской революции (1861—1865) и Русской революции 1917 года.

Я сидел, развалившись на сиденье машины, стараясь уснуть. Время от времени шериф бросал взгляд через плечо и спрашивал:

— Ну как вы там, Бесси?

Я приоткрывал один глаз и вяло бормотал:

— Жив.

К месту назначения мы прибыли к вечеру на третьи сутки нашего путешествия. Перед самым нашим появлением в тюрьму прибыла большая группа заключенных. Это были мексиканские mojados*, задержанные при переходе границы,— они искали работу. Это были молодые люди (хотя выглядели они и не молодо), многие из них давно не стриглись. Одеты они были в лохмотья, на ногах поношенные сандалии.

Настроение у них было, казалось, превосходное, и насколько я мог понять из доносившихся до меня обрывков разговоров, многие из них хвастались полученными сроками — от полугода до двух — за повторный нелегальный переход границы. Впоследствии, наслушавшись их историй, я понял причину такого ликования. В тюрьме они получали трехразовое питание, чистую одежду и медицинское обслуживание; и, по их словам, полгода в американской тюрьме были жизнью в раю по сравнению с той, какую они вели у себя на родине.

Наплыв.

ПИСАТЕЛЬСКИЙ КОРПУС СТУДИИ «БРАТЬЯ УОРНЕР». БЕРБЕНК, КАЛИФОРНИЯ. ЯНВАРЬ — ИЮНЬ 1943 ГОДА.

Первые полгода работы по контракту в Голливуде имеют нечто общее с карантином в тюрьме. Впрочем, есть и существенная разница. Если за эти полгода имя ваше не появится в титрах какого-нибудь фильма, вас почти наверняка вытурят — продлен срок не будет, и катитесь-ка себе обратно в свободный мир, за пределы студии (тюрьмы), где выбора свободы воли, личной ответственности не существует, где вы поступаете только так, как вам указано.

Это была, разумеется, шуточка, но мои коллеги-арестанты в писательском корпусе называли свое заведение не иначе, как конц-

* Крестьяне-батраки (*исп.*).

лагерь Уорнеров. При всем том, что у вас был свой кабинет, а за дверью личная секретарша, которая могла стать на стреме, если вы вдруг захотите вздремнуть (а не то и составить вам компанию на кушетке), обстановка была в высшей степени удручающей — повсюду царил страх.

В первые же четверть часа после того, как я обосновался в своем кабинете на втором этаже, я принял трех посетителей. Первым был немыслимый толстяк с большим крючковатым носом. Он приветствовал меня, заверил, что читал мои статьи в «Мэссис», а после этого сказал:

— Этот самый Дэн, с которым вы работаете, славный малый. Но остерегайтесь его: он вполне может пырнуть вас в спину ножом.

Сунув руку в карман спортивного пиджака, он извлек огромную перехваченную резинкой связку бумаг и помахал ею.

— Военные боны,— сказал он.— На 3000 долларов. Билет на свободу.

Он вышел (звали его Дик), а минуту спустя вошел парень, представившийся как Артур, дружески кивнул мне и сказал:

— Дик славный парень, но держите с ним ухо востро: он вполне способен пырнуть вас ножом в спину.

Не успел еще уйти Артур, как явился Ол, и оба они начали отпускать шуточки насчет того, что меня, мол, вытряхнули из «Нью мэссис». Когда Артур вышел, Ол сказал:

— Артур симпатяга парень, но не мешало бы вам...

В Зеленой столовке, куда я пошел перекусить, мне встретился в тот день малый по имени Винсе, которого я знавал в Нью-Йорке. Здесь он был режиссером.

— Работать здесь можно,— сказал он,— надо только знать, как вести игру: быть дипломатом и политиком. Никому не следует доверять, даже мне.

Он подсел к моему столику. Высказывания его, к моему изумлению, были более чем радикальны. Он сетовал на союзников, мешкающих с открытием второго фронта в Европе, что помогло бы Советскому Союзу. Я начал было думать, что Голливуд вовсе не таков, каким я его себе представлял и описывал в «Нью мэссис»,— ведь в прогрессивных кругах было не только модой, но и убеждением считать, что Голливуд как крупная капиталистическая монополия представляет собой сборище эгоистов, людей, настолько продажных на всех уровнях, что их едва ли могла волновать такая сущая безделица, как мировая война. Всеобщее неприязненное отношение к Голливуду распространялось даже на тех, кто исполнял там самые что ни на есть скромные обязанности, а радикальный писатель, «продавшийся» Голливуду, как это сделал я, был таким подонком, равного которому, вероятно, не сыскать от Атлантического до Тихого океана: он был «Голливудской шлюхой».

Вышло так, что мы с Дэном не написали сценарий «Бруклин, США», поскольку его открепили от сценария, а ко мне подключили молодого парня Джо Пагано, итальянца по происхождению, автора романа «Золотая свадьба», привлекшего к себе некоторое внимание.

Я запросил в справочном отделе информационный материал о бруклинском порте и тут же получил от курьера — девицы в облегающих брючках — фотокопию собственной рецензии на спектакль «Бруклин, США», опубликованной в «Нью мэссис».

Но, несмотря на мое личное знакомство с ситуацией и столь мощное содействие справочного отдела, мы ничем не могли помочь будущему фильму, ибо он был положен на полку (как и двадцать пять других из тех двадцати восьми, над которыми я работал в последующие три года).

Джо и я получили от Уолда другое задание — написать оригинальный сценарий о военно-морском флоте. Мы работали полтора месяца над «Бруклином», пока его не положили на полку; мы работали еще полтора месяца над сценарием о флоте, в основу которого лег опубликованный в журнале «Лайф» очерк о парне по имени Ол Шмидт. Фильм был закончен, но не нами, и получился он совсем не таким, как задумывали его мы. Назывался он «Гордость моряков» и был снят по сценарию Альберта Мальца.

Затем три дня я работал для другого продюсера — Генри Блэнка — над сценарием по книге «Сельский адвокат». Так я дотянул до апреля.

Затем я встретился с еще одним сценаристом — Робертом Россеном, который усадил меня в своем кабинете в корпусе композиторов (так и не знаю, что он там делал — разве что ему не нравилось работать в сценарном корпусе) и заговорил со мной по-деловому.

— Осталось три месяца до конца вашего испытательного срока,— сказал он,— а вы еще не попали в шапку.

— Я и сам знаю.

— Если за это время вы не попадете в шапку или по крайней мере не будет уверенности, что ваша фамилия появится в титрах к июню,— с вами разорвут контракт.

— Похоже, что так.

— Вот какая идея у меня возникла,— сказал Россен (он всегда был человеком дела).— Есть тут один продюсер по имени Джек. Кстати, продюсеры, к вашему сведению, работают на тех же условиях, что и мы; если они не выдадут картину или картина не сделает сбора, они тоже теряют право на контракт.

Я кивнул.

— Джек перешел сюда из «Метро-Голдвин-Майер», и у него неприятности со сценарием. Пожалуй, я мог бы натолкнуть его на мысль обратиться к вам. Для фильма уже определены сроки съемочного периода, а это гарантия, что вы пробьетесь в шапку.

— Кто занимается этим сценарием сейчас?

— Фрэнк Грубер.

— А как он отнесется к тому, что я буду работать с ним?

— Его не будет,— ответил Россен.— Его снимут.

— Мне это не нравится...

— Послушайте,— сказал Россен,— в этих делах существуют определенные этические нормы, и Грубер вовсе не будет в претензии; он получит свою долю — имя его тоже будет стоять в титрах.

И в тот же день он повел меня в кабинет к Джеку. Джек оказался долговязым, не очень-то симпатичным типом. Он держал в руке длинную золотую цепочку для ключей и непрерывно ее крутил... Имя свое он произнес по буквам — Д-ж-е-к, фамилию тоже. Рассказав мне про сценарий, он позвонил к Геллеру и, договорившись с ним, дал мне задание. Речь шла о фильме «Северная погоня» с Эрролом Флинном в главной роли.

Это был пустяковый рассказ из приключенческого журнала, который обошелся студии в 500 долларов. В нем шла речь о нацистской подводной лодке (ее командира должен был играть Хельмут Дантин), поднявшейся на поверхность в Гудзоновом заливе. Экипаж подводной лодки, став на лыжи, пробирается к заброшенному руднику, где заблаговременно — несколько лет назад — был спрятан разборный миномет. Собрав его и выкатив, они вознамерились было обстрелять канал, чтобы сорвать работу военных заводов в Детройте, штат Мичиган. Планы их, само собой разумеется, сорвал Эррол Флинн в роли офицера Канадской королевской горной полиции, который «для интереса» по причине своего немецкого происхождения находился под подозрением у начальства.

Единственное, что можно сделать с подобным сюжетом,— это придать персонажам больше правдоподобия и усложнить его, прочертив поточнее действие. К этому я и приступил.

Работа продолжалась до моего тридцать девятого дня рождения (4 июня) и дала мне возможность впервые понаблюдать по-настоящему, как создается фильм. Прежде всего мне стало ясно, что технический персонал студий состоит сплошь из гениев, тогда как те, кто контролируют производство, как правило, ни черта не смыслят в своем деле...

Предполагалось, что эпизод в заброшенной шахте займет минут пять экранного времени. Художники создали великолепнейшую декорацию. Там были штольни, кладовые, закрывавшиеся тяжелыми дубовыми дверями на массивных железных петлях (которые скрипели), узкоколейки, вагонетки, крепления, а в углах паутина — совсем как настоящая (словно бы в ней жили настоящие пауки). Шедевр — да и только.

Когда я сказал Джеку, что эта декорация кажется мне слишком большой для эпизода, который должен быть в ней сыгран, он со злостью ткнул меня под ребро и потащил в сторону.

— Вы хотите, чтобы кого-нибудь выставили с работы?— спросил он.

— То есть?..

— По-вашему, болван-художник построил слишком большую декорацию! А знаете ли вы, что она обошлась в 50 000 долларов?

— Нет.

— Никогда больше не повторяйте такого! Художника могут выставить — а заодно и меня. Если вы заметите что-нибудь такое опять, попридержите язык.

— Что же нам делать?

— Очень просто,— сказал Джек.— Вы напишете еще несколько сцен для рудника.

И я написал еще несколько сцен для рудника.

Главной актерской приманкой фильма был Эррол Флинн. В фильме была сцена, где Флинн и его приятель из горной полиции (играл эту роль Джон Риджли) попадают в засаду, устроенную нацистами. Немецкий командир (Дантин) заверяет канадцев, что если они сдадутся, им ничего не угрожает, но когда Флинн с приятелем двинулись к ним, подняв руки, один из нацистов выстрелил, и пуля угодила бедняге Джону Риджли прямо между глаз. Тот замертво падает на промерзшую землю. Конечно, это сложная ситуация: вашего лучшего друга хладнокровно убивают у вас на глазах самым что ни на есть предательским и подлым образом.

В такой ситуации реагировал бы любой. Но не Флинн. Он стоял, глядя на своего убитого приятеля с таким же неживым лицом, как «труп», лежавший на голливудском снегу.

Режиссер Рауль Уолш сказал:

— Эррол, его убили! Приятеля вашего убили.

— Знаю,— кивнул Флинн, выражая на лице некоторую досаду.

— Снимаем снова!— крикнул Уолш.— Тихо.

Было снято еще пять дублей, но ни малейшее волнение не исказило красивого лица Флинна.

Решение Уолша было простым и блестящим. Он велел Флинну упасть на колени рядом с Риджли, ощупать труп и затем посмотреть на нациста, находящегося за кадром. Следовал быстрый наезд камеры — и на экране были только глаза, огромные глаза, которые на первом же закрытом просмотре заставили зрителей похолодеть, а репортеров «Дейли верайети» и «Голливуд рипортер» побудили написать о фильме восторженные отзывы. Ни «Верайети», ни «Рипортер» не снизошли, правда, до того, чтобы упомянуть в рецензии сценариста (только в напечатанной крошечными буквами фильмографической справке). Джек был упоен успехом.

Как-то раз он пригласил меня с женой в свой прелестный дом к ужину, потом еще — по случаю годовщины свадьбы. Его жена — в прошлом театральная актриса — была когда-то красоткой. У него было много книг в дорогих кожаных переплетах, комната для игр, на одной из стен висел портрет Генри Уоллеса с автографом. Более того, в вечер, когда они с женою справляли годовщину свадьбы, у них собралось по меньшей мере пятьдесят гостей. Стол, ломился от яств.

Я бестактно спросил его, где он взял всю эту снедь. Он ответил:

— Не на черном рынке.

Я так и остался в недоумении — был 1943 год, и раздобывать талоны на мясо да и на бензин было не так-то просто.

Невзирая на мою бестактность, Джек представил меня каждому из своих гостей, вогнав при этом в краску комментариями вроде: «Этот чертяка — лучший сценарист в сегодняшнем Голливуде» или: «Я заключу с ним персональный контракт (смех), как только заимею собственную студию». И, наконец (абсолютно серьезно): «Нет, кроме шуток. Этот парень может обскакать самых дорогостоящих литературных поденщиков в городе».

На вечеринке присутствовал некий молодчик, сказавший, что работает на студиях экспертом по трудовым отношениям. Элен Клер спросила его, в чем, собственно, состоят его обязанности.

— Милейшая леди,— ответил он,— это проще простого. Ко мне является кто-нибудь из профсоюза и требует прибавки... Я отвечаю отказом.

(Помните, в «Гроздьях гнева»: «Красный,— произносит там один тип,— это любой сукин сын, желающий получать тридцать центов в час, когда мы платим двадцать пять».)

Этот самый эксперт пригласил нас отобедать у него через две недели. Джек с женой тоже оказались там, как и продюсер Эрни Пагано, старший брат Джо.

Сразу после трапезы компания разделилась: мужчины удалились в «кабинет» играть в покер, женщины — на залитую солнцем веранду, где, как потом рассказала мне жена, они обсуждали одну-единственную проблему — о невозможности достать в военное время хорошую прислугу, поскольку она, потеряв всякий стыд, предпочитает идти на военный завод, где больше платят.

Разговор за игрой в покер показался мне, бывшему критику в «Нью мэссис», еще более тягостным, нежели сама игра. Эксперт по трудовым отношениям плакался, что оба его сыночка уже красные, хоть они еще только подростки (они читали книгу епископа Кентерберийского «Секрет Советской власти»), а ведь он, видите ли, дал им отлич-

ное образование, да и вообще «ни в чем не отказывал». Он настаивал на том, что вместо открытия второго фронта в Европе мы должны дать русским и немцам довести борьбу до полного взаимного истребления — мнение, высказывавшееся два года ранее сенатором Гарри Трумэном.

Наплыв.

ФЕДЕРАЛЬНАЯ ИСПРАВИТЕЛЬНАЯ ТЮРЬМА. ТЕКСАРКАНА, ШТАТ ТЕХАС. АВГУСТ 1950 ГОДА.

Рассказчика перевели из изолятора в обычную камеру. Перед этим с ним беседовали начальник и другие тюремные чины, расспрашивая, какого рода работу ему хотелось бы выполнять (так было и с его «партнером по падению» Гербертом Биберманом). Рассказчик сказал, что мог бы преподавать английскую литературу или, если надо, давать уроки испанского и французского языков. Он мог бы также ставить пьесы для развлечения арестантов, печатать на машинке, вести делопроизводство или выполнять любую другую работу, на которую способен человек со степенью бакалавра, специализирующийся по английской и французской литературе.

Поэтому он был несказанно удивлен, когда ему вручили удостовереньице о том, что он «расконвоирован» и что в обязанности его входит заливать горючее в машины начальства, а также в грузовики и тракторы, используемые на обработке семисот акров, принадлежащих тюрьме; гараж находился за ее воротами.

Инспектор, к которому прикрепили Бибермана,— мужчина с нечищенными, желтыми зубами, презираемый заключенными,— сказал ему, что нам не рекомендуется излагать какие-либо революционные теории (каковые мы, как считается, исповедуем), чтобы не оскорбить заключенных, в большинстве своем патриотически настроенных граждан, в их лучших чувствах.

Может, они и были патриотами, но я этого что-то не заметил. (В то лето самой популярной прибауткой, родившейся тут же в тюрьме, была такая: «Были уже у меня и гонорея, и пиоррея, и диаррея, так на черта же мне эта ваша Корея».)

Классовым сознанием (в несколько искаженном виде) они бесспорно обладали, поскольку все были убеждены (и не без основания), что «свободный» мир против них, лягавые против них, судьи против них, а они сами — за всё, против чего правительство.

Поэтому заключенные всегда искали нашего с Гербертом общества, спрашивали наше мнение по любому вопросу, даже если мы были в нем сущие профаны.

Я был еще в изоляторе, когда здоровенный негр за алюминиевой стойкой, опрокинув в мой котелок половник чечевицы, негромко спросил:

— Давно ты у нас?

— Недельки две.

— Как поживает старик Поль?

Я не сразу было понял его, и только спустя несколько мгновений, когда до меня дошло, о ком он спрашивает, ответил:

— Недурно.

Позднее, когда мой карантинный срок уже кончился и я совершенно забыл об этом случае, тот же негр подошел ко мне во дворе и спросил:

— Когда ты видел Поля в последний раз?

Я сказал ему, что несколько месяцев назад Робсон давал концерт в Лос-Анжелосе, а за неделю до того, как мы угодили в тюрьму, выступал в нашу поддержку на митинге в Нью-Йорке (председательствовал Винсент Шиэн). В свою очередь я спросил у него, где он встречал Поля.

— У себя, в Таксоне.

— А за что ты здесь?

— Сбывал наркотики.

Он был так дружелюбен и чистосердечен, что я, не колеблясь, задал ему еще один вопрос:

— Как же ты, с твоими взглядами, пошел на такое дело?

Он улыбнулся.

— Не так-то уж много дел, которыми негр мог бы заняться в Таксоне. Детишки совсем оголодали, вот я и согласился. Шальные деньги. Никогда больше не стану этим заниматься.

Я был поражен, как хорошо были осведомлены заключенные о нашем деле, наших взглядах. Мы с Биберманом были для них загадкой. Один из них сказал мне:

— Я хочу спросить тебя кое о чем. Только поначалу скажу тебе, с кем ты разговариваешь. Для меня большинство людей — свиньи. Встречал я и таких, которые мне по душе, но большинство... Я сводник, понял. На меня сейчас работают пять девок, так что, когда я выйду, у меня будут и деньжата в банке и хорошая машина, и я смогу

остановиться в лучшем отеле Денвера и плевать себе в потолок. Но главное в том, что я сам за себя. И больше ни за кого.

— Так какой вопрос ты хотел задать?

— У тебя, кажется, есть жена и девчонка?

Я кивнул.

— Тебе здесь легче, чем им там. Небось живут на подачки?

— Они живут на деньги, собранные комитетом,— сказал я.— К тому времени, когда наше дело было проиграно, у меня самого не осталось уже ни цента.

— Ладно. Но какое ты имеешь право заставлять свою старуху страдать? Вот что я хотел узнать.

— Жена одобряет мои действия.

— А дочка? Девочка-то ведь ничего не знает, кроме того, что ее папку забрали, верно? Так какое ж ты имеешь право учинить такое ребенку? Вот что я хотел узнать.

Я не мог ответить ему так, чтобы он понял.

Не было дня, чтобы я не думал о своей светловолосой дочурке, которой было шесть лет, когда меня «забрали».

Наплыв.

ГОЛЛИВУД. 1943—1945.

«Сейчас, знаете, война».

Во время войны Голливуд был настроен патриотически, причем большей частью патриотизм был неподдельным. Студии всячески старались не оставаться в стороне от борьбы на фронте и создавали фильмы, так или иначе поддерживавшие идеалы, за которые сражались союзники, хоть самая суть фашизма раскрывалась в этих фильмах, конечно, далеко не полностью.

В те дни русские были нашими славными союзниками, а нацисты и японцы — врагами. И хоть кое-кто в армии уже поговаривал о том, что после победы над Германией и Японией придется схватиться с русскими,— все, начиная от Джека Уорнера и кончая генералом Дугласом Макартуром, во всеуслышание отдавали должное победоносной Красной Армии, которая потрошила нацистов на Восточном фронте. Но то, что в 1943—1945 годах считалось патриотичным, к 1947 году, когда немцы, японцы и даже Франко стали частью «свободного мира», а русские—«непримиримыми врагами», превратилось в «подрывную деятельность».

Вот яркий пример этой «подрывной деятельности».

Когда я приехал на студию, там как раз работали над фильмом «Военные действия в Северной Атлантике» по сценарию Джона Говарда Лоусона с участием Хемфри Богарта, Реймонда Месси и Джона Гарфилда.

Корабль, на котором происходит действие, был сооружен в павильоне, а эпизод, когда его обстреливают нацистские самолеты (корабль идет в Мурманск), был, с точки зрения техники комбинированных съемок, одним из лучших когда-либо снятых на пленку.

Однажды Джерри Уолд, продюсер фильма, потребовал, чтобы я приостановил работу над другим сценарием, протянул мне и моему соавтору Олу режиссерский сценарий «Военных действий» и отметил несколько мест, где требовался дополнительный текст «с юморком», как сказал он, чтобы связать два эпизода.

Мы принялись за работу.

...Алан Хейл и Дэн Кларк (в ролях матросов) — на палубе. Внезапно до них доносится шум моторов приближающегося самолета. Они смотрят в небо.

К л а р к. Наши!

Х е й л. ...произнес он, и это были его последние слова.

К л а р к. Да нет, наши, точно!

Монтажный переход.

(Крупный план.) СОВЕТСКИЙ САМОЛЕТ С КРАСНОЙ ЗВЕЗДОЙ НА ФЮЗЕЛЯЖЕ. САМОЛЕТ СНИЖАЕТСЯ, ЧТОБЫ ПРИВЕТСТВОВАТЬ СУДНО СОЮЗНИКОВ. ВИДЕН ЛЕТЧИК В ШЛЕМЕ И ЗАЩИТНЫХ ОЧКАХ.

Г о л о с К л а р к а. По правому борту советский самолет!

Согласитесь, это в высшей степени подрывной эпизод. Впрочем, зрители, видимо, так не считали: эпизод этот неизменно вызывал шквал оваций и приветственные крики.

Русские были в те дни в Голливуде persona grata, и ежегодно 7 ноября они устраивали в честь годовщины Октябрьской революции роскошный прием в своем консульстве на бульваре Лос-Фелис.

Там, под портретами Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина, за водкой с лимонным соком и черной икрой, копченой осетриной, ржаным хлебом, а также за другими, уже местного производства, яствами можно было увидеть чуть ли не всю голливудскую верхушку, включая Чарли Чаплина и Оливию де Хевиленд, Теодора Драйзера (даже еще

до того, как он объявил о вступлении в компартию), Томаса Манна и Лиона Фейхтвангера, а также многих самых крупных продюсеров.

Представитель советской кинематографии, позднее получивший в Соединенных Штатах широкую известность как постановщик фильма «Летят журавли», тоже постоянно находился в Голливуде. Его звали Михаил Калатозов. Переводчицей у него была молодая женщина по имени Зина, наша хорошая знакомая по Нью-Йорку, муж ее был американец, они жили на 10-й стрит этажом ниже нас.

Зина работала у Сэма Голдвина ассистентом на съемках фильма «Северная звезда» по пьесе Лилиан Хеллман. Однажды Зина позвонила мне на студию и сказала, что Калатозов хотел бы встретиться с Бетт Дэвис.

— В Советском Союзе,— сказала Зина,— ее считают лучшей американской актрисой, и Калатозов хотел бы пригласить ее на просмотр советского фильма. Не смогли бы вы это устроить?

Поскольку незадолго до этого я представился мисс Дэвис в Зеленой столовке (и дал ей несколько своих книг, а также книгу епископа Кентерберийского «Секрет Советской власти»), я решился зайти к ней в ее артистическую уборную.

Она читала, увы, не меня, а епископа, и когда я подошел к ней, захлопнула книгу и сказала:

— Эти люди правильно мыслят!

Она с удовольствием приняла приглашение, и мы договорились встретиться к вечеру. К нам присоединились Норман Корвин, моя жена, которая была тогда в положении, и режиссер Золтан Корда. В просмотровом зале одной из студий Калатозов показал нам картину «Радуга», которая вызывала у нас то слезы, то ярость.

Затем всей компанией мы отправились в снимаемый Калатозовым дом, где его красивая жена — актриса — приготовила и подала один из тех русских обедов, которые длятся часами не только из-за количества блюд, но и потому, что каждое неоднократно прерывается тостами.

Калатозов и его жена не говорили по-английски. Поэтому каждый предложенный советским режиссером тост — а некоторые длились минуты три — переводился на английский, затем тот, к кому он адресовался, должен был ответить на тост. Ответный тост также переводился, а Калатозов отвечал тостом на ответный тост.

Хозяин провозгласил тосты в честь своей жены, Бетт Дэвис, Нормана Корвина, Зины, Золтана Корды, меня, моей жены, особенно задержавшись на носимом ею во чреве ребенке, который, будь то мальчик или девочка, понесет вперед великие демократические и даже революционные традиции американского народа,— у меня было такое ощущение, что Калатозову они ближе, чем его американским гостям.

Во время этого ритуала мисс Дэвис явно теряла терпение, особенно когда внимание хозяина или гостей было привлечено не к ней. Норман Корвин тоже испытывал мучения — у него была язва, и он не мог ни есть острые блюда, ни пить водки и легкие грузинские вина.

Задолго до того как действительно пора было уходить и еще до того как закончился обед, мисс Дэвис несколько раз делала попытку уйти. И всякий раз Калатозов смотрел на нее неодобрительно, и она садилась опять. Наконец она попросила Корвина принести ей манто, что он и сделал, величественно поднялась и объявила, что сожалеет о необходимости уйти так рано. Тут Калатозов обошел стол и, положив ей руки на плечи, громко произнес два-три слова, не нуждавшихся в переводе: ясно было, что он просил ее сесть.

Дэвис, однако, была не из тех женщин, с которыми легко совладать,— она встала и произнесла голосом, который упражняла несколько десятилетий:

— Я провела совершенно очаровательный вечер.

Взяв Корвина под руку, она величественно выплыла из комнаты. Калатозов почесал затылок, и ужин продолжался.

Наплыв.

СЦЕНАРНАЯ СТУДИЯ «БРАТЬЕВ УОРНЕР». БЕРБЕНК, ШТАТ КАЛИФОРНИЯ. ИЮНЬ—НОЯБРЬ 1943 ГОДА.

«Ступайте домой и пересмотрите свою позицию».

В июле 1943 года я приступил к выполнению задания, которое оказалось началом всех моих бед в Голливуде.

Завершив работу по «Северной погоне» и потратив пять недель на доработку сценария «Внешний союз» Саттона Вейна для ныне покойного режиссера Марка Хеллин-

гера, я снова был переброшен к Джерри Уолду, поручившему мне писать сценарий «Сама мысль о тебе».

Как выяснилось, в основу его был положен рассказ Бена Хекта, привлекший изобретательный ум Джерри Уолда, который подал идею молодому писателю Лайонелу Уайгэму сочинить сценарий. Но полученный сценарий Уолда не устроил, отсюда данное мне задание.

По словам Уолда, песня «Сама мысль о тебе» составляла собственность студии, и, по логике Голливуда, это было достаточным основанием использовать ее для названия фильма, хотя оно и не имело ничего общего с самим фильмом, поднимавшим и в самом деле весьма спорный вопрос: должны ли девушки выходить замуж за парней-солдат.

Джерри сказал:

— Мне надо, чтобы вы вложили в сценарий социальный смысл. В данном варианте он получился донельзя легковесным, фривольным и поверхностным, а ведь он трактует и в самом деле довольно существенный вопрос: сплошь и рядом солдаты, многие из которых не вернутся с войны, встречаются с девушками. Как мы к этому относимся? Поощряем мы или нет романы между девушками и солдатами по пути на фронт, их браки, возможно, появление детей.

После многократных обсуждений сценария нашим ответом на этот жгучий вопрос было категорическое да (при условии, что это любовь).

Фильм должен был стать второй режиссерской работой сценариста Делмера Дэйвса, который впоследствии продолжал выступать в качестве сценариста, режиссера и даже продюсера длинных и аляповатых цветных лент.

Я питал излишне оптимистическую иллюзию, что буду фигурировать в шапке один, так как намеревался начисто вычеркнуть из нее имя Лайонела Уайгэма; и пока шла работа, Дэйвс меня не дергал. Более того, на одном-единственном состоявшемся у нас совещании меня заставили протащить в фильме типично подрывную идею.

Поскольку наша героиня (в исполнении Элинор Паркер) в отсутствии мужа помогала борьбе на фронте, работая на парашютной фабрике в Пасадена (вместе с Фей Эмерсон), мне пришло в голову, что если одна из ее подружек-работниц будет негритянкой и женой летчика-негра, сражавшегося в знаменитой 99-й эскадрильи истребителей, отличившейся в Италии, мы можем добавить в фильм два-три волнующих эпизода. Слегка разжижив свою мысль, я посадил всех троих в ветхую, разбитую машину, принадлежавшую негритянке по имени Хоуп, и рассказал о своем замысле Дэйвсу, который загорелся и воскликнул:

— Здорово! Я хочу показать, что на победу работали самые разные люди.

Однако в ту пору я был еще совершенно несведущим по части гангстерских обычаев в Голливуде и не замечал махинаций Дэйвса за моей спиной — ведь меня никто не предупредил, что он хоть и милый человек, но с ним надо быть начеку, ибо ему ничего не стоит пырнуть в спину ножом.

Что он и делал: брал одну за другой страницы моей работы по мере того, как я их предъявлял, и переписывал, а когда фильм наконец вышел, во вступительных титрах значилось: «Сценарий Альвы Бесси и Делмера Дэйвса».

И это было еще не все: он вставил новые сцены и непристойную отсебятину, так что на закрытом просмотре фильма (единственный случай, когда вас приглашают есть в Директорскую столовую с Джеком Уорнером и другими весьма важными шишками, а затем увозят в студийной машине в маленький просмотровый зал в Кьюкемонге, где нет никого, кроме набившихся сюда людей, которые знают, что тут состоится закрытый просмотр) я просто-напросто пришел в бешенство.

Негритянская девушка Хоуп появилась на экране один-единственный раз и вот в какой сцене: Паркер и Эмерсон, упаковывая парашют, говорили об отъезде Денниса Моргана на фронт. И тут Паркер произносила такие слова: «Он сказал, это зависит от состава... Есть надежда*...»

Хоуп (*выскакивая из-под стола*). Ты меня звала, милочка?

Она была такой светлолицей, что, не прочтя сценарий, вы бы и не догадались об ее негритянском происхождении.

Написание и переписка этой небылицы занимали меня с 20 июля по 1 октября, но в том году фильм так и не был выпущен на экран. Когда же он был завершен, Уолд посчитал себя обязанным применить ко мне оговоренное право оставить на время про-

* Надежда по-английски «hope»— хоуп.

стоя — у него не оказалось для меня задания — без жалованья (в период действия контракта вас могут уволить за отсутствием работы на срок от полутора месяцев до года).

Я сопротивлялся, как мог, выставляя все и всякие поводы, к этому было несколько причин, но все они упирались в мою нужду в деньгах.

Когда я рассказал о своем бедственном положении Уолду, он проникся ко мне сочувствием и сказал:

— Ладно, я что-нибудь для вас подыщу.

У него в кабинете стояла обширная картотека, напичканная буквально сотнями идей, которые можно было использовать в киносценариях, он почерпнул их в газетах, журналах, книгах или, на худой конец, в праздных разговорах. Это было сырье для кинофильмов. Он сказал:

— Мне давно хотелось создать картину, раскрывающую всю подноготную газетного рэкета. Вы и сами раньше работали в газетах.

— Ну что ж,— сказал я, вздыхая,— ухожу на простой.

— То есть?

— О газетном бизнесе нельзя говорить правду, и вы это прекрасно знаете.

— Не смешите меня. Мы можем говорить правду о чем угодно. Послушайте, как я себе это представляю.

И он рассказал мне историю молодого человека, прошедшего журналистскую школу, горячо полюбившего свое дело и загоревшегося решимостью писать «беспристрастную правду» (сценарий так и был назван).

— Получив работу в газете,— продолжал Уолд,— он очень скоро обнаружил, что писать правду невозможно.

— Вы имеете в виду то обстоятельство, что газета находится в руках у рекламщиков?

— К этому мы подойдем. Суть дела в том, что, давая в газету отчеты, он открыл для себя, что скачки основаны на надувательстве, исходы боксерских матчей предопределены, политики...

— А ежели хозяйский сын растлил несовершеннолетнюю, об этом в газетах не напишут...

— Слушайте и не прерывайте. Он становится циником. Становится продажной шкурой, начинает пить, ссорится с женой (он женат). Затем — вам это придется по вкусу — он предпримет все возможное, чтобы стать собственным корреспондентом. В Испании идет какая-то заварушка — никто не знает толком, в чем дело. Он просит главного редактора послать его туда, тот не возражает, и наш герой отправляется в Испанию.

Джерри завелся и почти увлек меня, когда сказал:

— В Испании он начинает понимать всю меру угрозы фашизма! Он осознает, что если эту войну проиграют, быть мировой войне, в которую втянут и Америку. В фильме должна фигурировать красивая испаночка. И вот он садится за пишущую машинку, строчит по-настоящему острые репортажи и передает их по телеграфу в газету. А по приезде, к своему удивлению, обнаруживает...

— Что они не были напечатаны?

— Точно.

— Католическая цензура...

— Нет, нет,— возразил Уолд,— этого мы не можем затрагивать, разве что... — Он умолк, задумавшись, и добавил:— Может быть, хозяин газеты вложил свои капиталы в Испании...

— Заверните — покупаю. (Я быстро усвоил голливудский жаргон.)

— Тогда он пытается продать свои репортажи другим газетам. Безуспешно...

— Вы рассказываете мне мою собственную биографию.

Уолд был похож на ребенка с новой игрушкой. Его ряшка сияла, тройной подбородок дрожал.

— Я знал, что вам понравится.

— Послушайте,— сказал я,— я ухожу на простой.

— Почему?

— Да потому, что нам этого не протащить.

— Не дурите,— сказал Джерри.— Им понравится. Я имею в виду зрителей.

— А газетам?

— Когда-то я сам работал в газете,— сказал Уолд.— Я знаю, что они скажут. «Нью-Йорк таймс» скажет: «Это не про нас, это про других», а другие скажут: «Это не про нас, это про...»

— Ладно,— сказал я,— согласен.

— Действуйте,— напутствовал он меня.

И я действовал. За полтора месяца я написал этот «оригинальный» сценарий, и он был моей лучшей работой в Голливуде. Я решил изложить все точно так, как обстоя-

ло на самом деле, без всяких натяжек. Я работал с настоящим вдохновением и временами был способен описывать целые сцены точно, в зримых образах, потому что начинал постигать природу киноискусства и ощущать его огромные возможности.

По словам Уолда, мой сценарий породил у него всякие соображения, он вышел у меня «слишком антифашистским» и, как утверждал Уолд, «прочти его Джек Уорнер в таком варианте, мы вылетим оба — и он и я».

Его «соображения» вовлекали человека в заведенную процедуру, чем он и славился: сначала он добивался добротного, боевого, честного, объективного сценария на острую тему (по возможности от красного), а потом заставлял вас разбавлять его водичкой.

Он завелся, объясняя мне, как мы в конце концов можем повернуть этот сценарий так, чтобы получилась картина, которая потянет на «Оскара».

Я вернулся к работе над сценарием и потратил на него еще две недели, после чего он был положен на полку. Уолд позвонил мне и сказал, что накануне вечером его гости рассказывали о замечательных делах парашютистов-десантников в Бирме.

Мне было велено вернуться к себе в кабинет и написать оригинальный сценарий в расчете на Эррола Флинна. Если надо, я мог позвонить в справочный кабинет и запросить материалы по войне в Бирме.

Полистав материалы, я за какой-нибудь час выяснил, что война в Бирме — чисто английская операция. Я позвонил своему продюсеру и сказал ему:

— Послушайте, Джерри, в Бирме нет американских войск.

Он ответил:

— Ну и что такого? Это же только кинофильм.

Вы протестуете, говоря, что картина об американском вторжении в Бирму будет поднята на смех, а вам отвечают:

— Тогда подключите к делу несколько английских офицеров связи и бросьте паниковать.

И я подключил к делу несколько английских офицеров связи (а также лейтенанта-еврея по фамилии Якобс), и этот сценарий был написан в более или менее рекордный срок — девятнадцать дней — и оказался даже весьма недурным, если забыть, конечно, о том обстоятельстве, что в Бирме воевали англичане и не под командованием Эррола Флинна (однако многие этого не забыли, включая зрителей, заполнивших лондонский кинотеатр, которые бросали в экран чем попало и стучали стульями, пока фильм не был изъят из проката).

На совещании, состоявшемся в кабинете Джека Уорнера, мне представился первый и единственный случай соприкоснуться с ВПППП (вице-президентом по производству). Приближался съемочный период фильма «Сама мысль о тебе», и на совещание были приглашены режиссер Делмер Дэйвс и продюсер Джерри Уолд. Все трое мы сидели в кабинете Уорнера. ВПППП восседал за своим письменным столом и читал нам вслух весь сценарий — как будто бы мы еще и в глаза его не видали. Время от времени он отвлекался от чтения, чтобы предложить какую-нибудь отсебятину, и тогда Дэйвс, или Уолд, или они дуэтом взмаливались: «Ах, нет, Джек, нет!», на что Джек, примирительно улыбаясь, отвечал: «Я только пытался немного оживить сценарий». Затем Уолд, по моему наущению, сказал Уорнеру, что хотя он и Дэйвс собираются дать мне «чуть подчистить» «Саму мысль», им хотелось бы окончательно закрепить за мной и сценарий («оригинальный») «Цель — Бирма».

— Нет,— возразил Уорнер,— Бесси не может один писать все сценарии для нашей студии. Он достаточно сделал этими двумя замечательными работами. Поставьте на «Бирму» двух других писателей.— И добавил:— Мне понравилась идея показать в картине офицера-еврея—как его там звать — Якобса?— Он ткнул в Джерри пальцем и приказал:— Смотрите, чтобы вы мне подыскали на роль этого Якобса типично американского актера.

Итак, к сценарию «Цель — Бирма» были «подключены» Рэнолд Мак Дуглас и Лестер Коул, а лейтенанта Якобса сыграл Уильям Принс — типичный американец приятной наружности. Когда Эррол Флинн отыскал взвод Якобса, погибший от пыток, учиненных японцами, на матрикуле последнего не оказалось никаких пометок о вероисповедании, тогда как на других личных знаках, показанных крупным планом, в руке Флинна, значилось «К» (католик) или «П» (протестант).

Вот и все, что произошло на этом совещании. Я услышал несколько шуток дурного вкуса из уст Джека Уорнера (и не-

сколько высоких похвал моей работе в «Самой мысли»), и не будь я столь наивен, я бы не удивлялся тому, что было сказано вице-президентом по производству о моем сценарии четыре года спустя.

Пока я трудился над окончательным вариантом сценария «Сама мысль о тебе», родилась моя единственная дочь Ева. Это было 1 марта 1944 года. А незадолго до ее рождения мы переехали в долину каньона Колдуотер и поселились в квартале от Джона Говарда Лоусона.

Его очаровательный дом с плавательным бассейном находился на расстоянии четырех тысяч миль и девятнадцати лет от того места и времени, когда мы встретились с ним впервые. Тогда он работал на верхнем этаже ветхого дома на Печин Плейс в Гринвич Виллидже, а я ютился в подвале, а вечерами выступал на сцене в качестве статиста в его пьесе «Церковный гимн».

Успех этой пьесы Джона Лоусона, а потом других — «Истории преуспеваний» и «Благородной дамы» (в постановке театра Гроу)—привел его в 1930 году в Голливуд, где он стал не только одним из самых плодовитых (и лучших) и наиболее преуспевающих сценаристов, но также и организатором и первым председателем гильдии киносценаристов, что сделало его постоянным bête noire* каждого реакционера в Голливуде.

Мой приезд в 1943 году в Голливуд Лоусон в отличие от Дэна Фукса воспринял очень оптимистично. Завтракая со мной в первую же неделю, он сказал, что я получу тут благоприятную возможность написать свою лучшую работу, ибо, невзирая на монополистический характер кинопромышленности и безраздельный контроль продюсеров над содержанием фильмов, порядочный писатель может вывести в заказанных ему сценариях образы и ситуации, взятые из жизни, и внести свой вклад в киноискусство, возможности которого видны каждому кинозрителю (по-моему, он уже давно изменил свое мнение).

Пока я писал «Северную погоню», «Цель—Бирма» и «Сама мысль о тебе», я начал сомневаться в его словах, а последующие задания окончательно убедили меня, что подобные идеальные условия если и достижимы, то для такого человека, как Джон, добившегося славы в Голливуде, а потому и возможности торговаться, но не для меня. Джерри Уолд поручил Джо Пагано и мне написать также оригинальный сценарий под заглавием «Вторжение» — о высадке союзников в Анцио, состоявшейся немногим больше месяца назад, и мы с увлечением работали месяц. Потом и этот сценарий был положен на полку.

Я понял, как трудно постичь мысли продюсера Лу, к которому меня прикрепили (снова с Джо Пагано) по окончании простоя. Вернее, нам приходилось постигать не только мысли Лу, но и механику создания фильма по роману Вики Баум «Отель «Берлин» — скороспелой переделке ее давнего бестселлера «Гранд-отель», перенесенного в современность, то есть во времена Гитлера.

К нам прикрепили консультанта, имя которого, как мы тут же узнали, было Леонгард Франк. О нем вспомнили в связи с его романом «Карл и Анна», написанным после первой мировой войны; переделанный для сцены, он обошел всю Европу и принес автору целое состояние — до прихода Гитлера к власти. Он оказался невысоким седым человеком под шестьдесят, с поразительно голубыми глазами. Его биография была настолько же эффектной, насколько внешний вид ординарным. Ярый антифашист (и, возможно, красный), он обычно проводил время в спорах со мной о линии, которой придерживалась Коммунистическая партия США под руководством Браудера.

— Ну что за бред — прогрессивный капитализм?— возмущался он.— Где это видано? Капитализм погибнет сам по себе? Рабочие победят без борьбы?

Он обеими руками приглаживал назад свои длинные седые волосы и кричал «Verrücktheit»*. Мы вели все наши разговоры на его (и моем) ломаном французском и на моем еще более ломаном немецком.

За голову Франка была назначена награда, но он бежал из Германии и скрылся во Франции, где вскоре был интернирован правительством Виши. Когда фашисты оккупировали северную Францию, он в женском платье бежал, не останавливаясь ни днем, ни ночью (ему было тогда под шестьдесят). А когда была оккупирована вся Франция, благодаря усилиям лиги американских писателей, членом правления которой состо-

* Пугало, жупел (*франц.*).

* Безумие (*нем.*).

ял и я, ему удалось выбраться в Соединенные Штаты. В обязанности лиги входило помогать беженцам-антифашистам из Европы, в числе которых оказались такие выдающиеся художники, как Вейскопф, французский писатель Владимир Познер (он тоже объявился у Уорнеров и работал по дубляжу фильмов на французский, пока ему не было поручено написать сценарий) и немцы — Эрнст Толлер, Стефан Цвейг и Лион Фейхтвангер.

Чтобы заручиться содействием правительства Соединенных Штатов, было желательно, если бы лига могла заверить иммиграционные власти, что беженец, за которого она ходатайствует, не сядет потом на шею общества, а получит работу и жалованье. И вот, нажав на некоторые связи и кнопки, мы добились места у «Братьев Уорнер» для Леонгарда Франка, номинально назначенного техническим консультантом,— его личным поручителем был сын Макса Рейнгардта Вольфганг, один из самых приятных людей (и образованных режиссеров) среди всей этой братии, а потому и один из наименее преуспевающих.

Наш продюсер Лу был человеком недалеким и грубым, но он подобрал выдающихся исполнителей, в числе которых оказались Хельмут Дантин (теперь он играл роль антифашиста), Раймонд Месси (в роли нацистского генерала), Питер Лорре (в роли профессора-антифашиста) и Фей Эмерсон.

Поскольку Леонгард Франк был немцем и антифашистом и, надо думать, кое-что знал о том, что происходило при гитлеровском режиме, его назначили техническим консультантом со щедрым жалованьем 100 долларов в неделю. Это обстоятельство крайне смущало как моего соавтора, зарабатывавшего в пять раз больше, так и меня самого, чей тогдашний заработок был больше в четыре раза, но, похоже, нисколько не удручало Леонгарда. В самом деле, он ужасно радовался любезности студии, прикрепившей к нему секретаря со знанием немецкого и английского, так что он мог общаться со своими сотрудниками.

Прочитав вышеназванный роман, мы с Пагано пришли в ужас: в нем по ходу действия руководитель антифашистского подполья попадает в ловушку в берлинском отеле и прячется в спальне любовницы нацистского штабного генерала. Хуже всего было то, что они влюблялись друг в друга.

Конечно, мнение Франка об этой ситуации совпало с мнением двух его коллег-писателей, и все трое мы отправились к нашему продюсеру Лу, забыв прихватить с собой секретаршу-переводчицу Леонгарда.

Мы сказали ему, что эту ситуацию надо изменить — она просто не прозвучит и вызовет у зрителя смех.

Наезд камеры.

(Средний план.) В КАБИНЕТЕ ЛУ.

Лу сидит за письменным столом, Пагано и Бесси — на стульях перед ним. Леонгард Франк ходит взад-вперед; его шея обмотана белым шелковым шарфом.

Л у. Почему это не прозвучит?

Б е с с и. Да потому, что руководитель антифашистского подполья...

П а г а н о (*прерывая*). ...если таковой существует...

Б е с с и. ...Если таковой на сегодня в Берлине существует, н и к а к не может втюриться в любовницу нацистского генерала.

Л у (*рассудительно*). В любви все возможно. Что это с вами, мальчики? Разве вы не верите в любовь?

Мы дали понять Лу, что верим в любовь, но что в данной конкретной ситуации возможность ее исключена.

Б е с с и (*отсчитывая доводы на пальцах*). Во-первых, руководители-подпольщики в нацистской Германии — люди особого склада. Во-вторых, они отличаются высоким политическим сознанием и, возможно, являются, прошу прощения за это слово, коммунистами. И...

П а г а н о. В-третьих, вождь антифашистского подполья, к тому же коммунист, не может влюбиться в нацистку!

Лу покачал головой, и спор продолжался, причем Джо и я апеллировали к авторитету и личности Леонгарда Франка, который вдруг заговорил на своем неповторимом французском, пересыпанном немецкими словами. Я его «переводил». Это продолжалось несколько минут, пока...

Л у (*прерывая нас, указывает на Франка*). Почему я должен е г о слушать? Кто он, собственно, такой есть? Консультант за сто долларов в неделю?! (*Помолчав.*) К тому же он не говорит по-английски!

Мы пытались втолковать нашему продюсеру, что Франк — один из самых извест-

ных и почитаемых романистов и драматургов в мире, что он немец и антифашист, человек, прошедший через все то, о чем мы тут пишем, и, в качестве последнего аргумента, что он был одним из наиболее преуспевающих и богатых писателей Европы.

Л у (*очень сердито*). Никогда о нем не слыхал. А вот Вики Баум — одна из самых великих писательниц в мире. Ее книги распродаются миллионами экземпляров. Мы купили эту книгу и экранизируем ее точно так, как она создана автором.

Предположив, что тут мы сдались, вы докажете свое непонимание роли честного писателя в продажном мире и влияния, какое еще продолжали оказывать на меня заверения Лоусона. В Голливуде честный писатель всегда пытается улучшить тот хлам, который ему зачастую приходится экранизировать, что ему нередко удается,— это и называется «подрывной деятельностью».

И вот два писателя и их технический консультант просидели с неделю в кабинете, обсуждая, как им выйти из положения, и, найдя решение, вернулись к своему продюсеру.

В КАБИНЕТЕ ЛУ.

Леонгард Франк ходит взад-вперед, Лу посматривает на него, сидя за столом, но так или иначе выслушивает писателей.

П а г а н о. Лу, мы кое-что придумали. И нам хотелось бы сказать вам. Только, пожалуйста — пожалуйста!— не прерывайте нас, пока мы не договорим. Потом, если вы это отвергнете, мы попытаемся придумать что-нибудь еще.

Пагано как-то сразу сникает и беспомощно смотрит на своего соавтора.

Лу откидывается на стуле с выражением терпеливого смирения на лице (не в фокусе), и Бесси спешит объяснить ему.

Б е с с и (*с жаром*). Руководитель антифашистского подполья не влюбился в любовницу нацистского генерала. (*Лу отмахивается*; *Бесси начинает кричать.*) Но он п р и т в о р я е т с я, что влюбился в нее, и соблазняет ее с целью выведать секреты нацистского верховного командования!

Л у (*засияв, пододвигаясь на стуле вперед*). Покупаю! (*Хлопает по столу ладонями.*) Вот это мне нравится! (*С похвалой разводит руки.*) Мне, мальчики, лишь бы сцена на постели.

Наплыв.

ЗЕЛЕНАЯ СТОЛОВКА В СТУДИИ «БРАТЬЯ УОРНЕР». БЕРБЕНК, ШТАТ КАЛИФОРНИЯ.

Короткие монтажные планы: различные сценки, из которых явствует, что Рассказчик пытается пробраться сквозь голливудские джунгли, в той или иной степени руководствуясь инстинктом, ибо он так и не научился — и никогда не научится — по-настоящему хитрить и пользоваться своими козырями.

Монтажный наезд.

(Крупный план.) РАССКАЗЧИК.

Сидит за столиком один и ест, любуясь совершенными чертами мисс Хеди Ламарр, которая завтракает за соседним столиком с мужем, актером Джоном Лоудером. Она в модном костюме, и в дополнение к безупречным чертам лица у нее великолепный бюст. Рассказчик обдумывает про себя типично нью-йоркский сценарий, навеянный видом мисс Ламарр, которую накануне он встретил на улице в другом туалете. Сценарий начинается в его мыслях так:

«Как очаровательно вы сегодня выглядите, дорогая,— сказал Тимоти Суэбиш своей невесте Эллен, когда они подняли бокалы с мартини,— еще лучше, чем вчера...»

Рассказчик раздумывает, как можно продолжить сценарий с таким началом, но понимает, что он бессилен.

Наплыв.

(Два крупных плана.) ЗА СТОЛИКОМ В ЗЕЛЕНОЙ СТОЛОВКЕ БЕТТ ДЭВИС И РАССКАЗЧИК.

Дэвис разговаривает с Рассказчиком о героине его романа «Хлеб и камень».

Д э в и с (*настойчиво*). Я хочу сыграть эту роль.

Р а с с к а з ч и к. Мне тоже хочется, чтоб вы ее сыграли.

Д э в и с. Здесь только одно не так. Вы должны найти способ спасти герою жизнь. Он просто не может быть казнен.

Р а с с к а з ч и к. Но в его жизни существует определенная логика и...

Д э в и с (*нетерпеливо*). Знаю. Однако такой конец действует подавляюще. Люди будут выходить из кино в грустном настроении.

Р а с с к а з ч и к. Грустна сама история.

Дэвис. Подумайте над этим, Альва. Вы найдете способ спасти ему жизнь, а я склоню Джека Уорнера купить книгу.

Рассказчик (*обреченно*). Я подумаю над этим. (*Весело — он знает ответ.*) Скажите, почему эта женщина вас так волнует?

Дэвис. Она настоящая. Твердая. Цельная. Сильная. Я люблю играть героинь с сильным характером.

Рассказчик. Тогда скажите, почему же вы так удивительно играете нервных женщин?

Дэвис. Может быть, потому, что все женщины Соединенных Штатов, кроме меня, нервные.

Наплыв.

ДРУГОЙ СТОЛИК. ГЭРИ КУПЕР.

Купер, как обычно, сидит один, Рассказчик подходит к нему.

Рассказчик. Мистер Купер. Я здешний писатель. Альва Бесси.

Купер. А-а. Здравствуйте.

Рассказчик. Не знаете ли вы, когда выпустят на экран «По ком звонит колокол»?

Купер. Думаю, в скором времени.

Рассказчик. Мне ужасно хочется посмотреть этот фильм, потому что (*многозначительная пауза*) я из тех парней, одного из которых вы играете в картине. (*Садится, не дождавшись приглашения*).

Купер (*жует*). Вот оно что!

Рассказчик. Я не участвовал в партизанской войне; у нас было всего четверо партизан-американцев. Я был в Интернациональной бригаде.

Купер (*не переставая жевать*). Ужасная вещь—гражданская война. Братья убивают братьев.

Рассказчик. Эта война не была в полном смысле этого слова гражданской войной, мистер Купер.

Купер (*разинув рот*). Вот оно что!

Рассказчик. Это была захватническая война со стороны Германии и Италии против законного правительства Испании.

Купер. Ах, вот оно что! (*Глотая.*) Никогда не мог понять, с какой стати такому парню, как вы, ехать туда и сражаться в войне, которая не имеет к нему никакого отношения.

Наплыв.

ДРУГОЙ СТОЛИК.

Рассказчик, уже просмотревший «По ком звонит колокол», подходит к Катине Паксину, исполнительнице роли Пилар — образа, прототипом которого была великая Долорес Ибаррури (Пасионария).

Исполнение Паксину единственное, что еще помнишь через неделю после просмотра. Правда, Рассказчик помнит также, что у всех героев, кроме Купера и Бергман, почему-то зеленые лица и что зрители премьеры в антракте между сериями горячо обсуждали, кто в картине «плохой», а кто «хороший», и жалобно спрашивали: «Как вы думаете, за кого тут надо болеть?» и «Из-за чего все-таки эта дурацкая война?»

Один из представителей «Парамаунта», выпустившего картину, утверждал, что она «и в самом деле ни о чем», что фильм не становится ни на чью сторону в борьбе, как он изволил выразиться, между коммунизмом и фашизмом.

На ту же тему на одной из пресс-конференций произошел обмен репликами между сценаристом фильма Дадли Николсом, председательствовавшим и одним из присутствующих.

Вопрос. Мистер Николс, кто помешал вам назвать фашистов — фашистами?

Председатель. Вы можете не отвечать на этот вопрос.

Николс (*усмехаясь*). Я могу ответить на него одним словом — фашисты.

РАССКАЗЧИК И КАТИНА ПАКСИНУ.

Рассказчик (*нагибаясь над столом*). Мисс Паксину, я хочу поблагодарить вас за вашу прекрасную актерскую работу в фильме «По ком звонит колокол». Вы единственная из исполнителей, убедившая меня, что ваша героиня испанского происхождения.

Паксину. Благодарю вас.

Рассказчик. Наверное, вы немалое время пробыли в Испании.

Паксину. Я не была в Испании никогда в жизни.

Рассказчик (*не понимая*). Понимаю.

Паксину. Для меня эта война означает очень многое. В особенности одна испанка. Однажды в Париже я слышала ее выступление на большом митинге на Зимнем велодроме...

(*Окончание следует*)

Филмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Стряпуха», 7 ч., цветной.

Автор сценария А. Софронов; режиссер-постановщик Э. Кеосаян; главный оператор Ф. Добронравов; главный художник В. Гладников; композитор Б. Мокроусов; звукооператор А. Ванецианн; режиссер Л. Черток; редактор Э. Смирнов; директор картины М. Амираджиби.

В ролях: С. Светличная, Л. Хитяева, И. Чурикова, К. Сорокин, Г. Юматов, И. Савкин, Л. Марченко, Л. Карауш, В. Высоцкий, Н. Никитина, В. Березуцкая, Г. Михайлов, З. Федорова, С. Филиппов, П. Шпрингфельд, Э. Абалов, В. Носик, В. Колокольцев.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Алешкина охота», 6 ч.

Автор сценария В. Долгий; режиссер-постановщик Я. Базелян; оператор Е. Давыдов; художник Б. Комяков; режиссер В. Лосев; композитор А. Муравлев; звукооператор Н. Шарый; редактор И. Соловьева; директор картины И. Морозов.

В ролях: Алешка — Алеша Татков, Вовка — Валера Кулик, Наташка — Оля Янковская, отец Алешки — В. Корецкий, мать Алешки — Н. Дорошина, дядя Витя — Ю. Максимов, тетя Паша — М. Гаврилко.

В эпизодах: Т. Александрова, Э. Геллер, С. Гурзо, В. Мышастый, В. Радунская.

●

«Путешественник с багажом», 9 ч., цветной.

Автор сценария В. Железников при участии И. Фреза; режиссер-постановщик И. Фрез; главный оператор М. Кириллов; художник А. Дихтяр; композитор Н. Яковлев; звукооператор Д. Флянгольц; режиссер П. Познанская; редактор В. Погожева; директор картины Я. Звонков.

В ролях: Л. Хитяева, М. Пуговкин, В. Авдюшко, В. Земляникин, Сева Щеглов — Володя Костин, Гелий — Витя Климов.

В эпизодах: Т. Пельтцер, Е. Весник, Н. Смирнов, Г. Епифанцев, И. Жеваго, П. Волков, Д. Щербаков, В. Рудый, А. Шумская, Е. Кузюрина, А. Строганова, В. Попова, В. Рыжаков, О. Наровчатова, З. Нарышкина, А. Юшко, В. Хмара.

●

«Сердце матери», 10 ч.

Авторы сценария: З. Воскресенская, И. Донская; режиссер-постановщик М. Донской; главный оператор М. Якович; художник Б. Дуленков; композитор Р. Хозак; звукооператор А. Дикан; режиссер Е. Лунина; редактор С. Рубинштейн; директора картины: Г. Рималис, Д. Пробер.

В ролях: мать, Мария Александровна Ульянова — Е. Фадеева, отец, Илья Николаевич Ульянов — Д. Сагал; их дети: Анна — Н. Меньшикова, Александр — Г. Чертов, Владимир — Р. Нахапетов, Ольга — Н. Вильвовская, Дмитрий — Андрей Богословский, Ю. Соломин, Мария — Оля Изгородина, С. Балашова; Елизаров — Г. Епифанцев, Ищерский — В. Сафонов, Неклюдов—Ф. Никитин, Горчилин—В. Мизин, Пашка — Н. Ашихмян, Федька — В. Чуркин, Ленька — В. Салин.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Друзья и годы» (по одноименной пьесе Л. Зорина), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Автор сценария Л. Зорин; режиссер-постановщик В. Соколов; главный оператор Э. Розовский; главный художник М. Гаухман-Свердлов; композитор В. Баснер; тексты песен М. Матусовского; звукооператор Г. Салье; режиссер Г. Мочалов; редактор Л. Жежеленко; директор картины Н. Неелов.

В ролях: А. Граве, Ю. Яковлев, О. Анофриев, З. Высоковский, Н. Веселовская, Н. Антонова, Н. Величко, И. Кудрявцев, В. Кенигсон, Павлик Борискин.

В эпизодах: А. Павлычева, С. Пилявская, Н. Федосова, В. Чемберг, К. Фролова-Воронцова, Е. Буренков, М. Мудров, В. Невинный, М. Никельберг, И. Пушкарев, А. Трусов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Акваланги на дне», 9 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер-постановщик Е. Шерстобитов; операторы: Д. Вакулюк, Н. Журавлев; художник А. Бобровников; режиссер В. Конарский; композитор А. Фаттах; текст песни В. Семернина; звукооператор Н. Трахтенберг; редактор В. Рыдванова; директор картины А. Ярмольский.

В ролях: Саша Барсов, Таня Клюева, Рафик Сабиров, Володя Бедункевич, Олег Быков, Шурик Харитонов, Г. Юхтин, В. Кисленко, В. Резчиков, А. Базанов, Л. Перфилов, А. Гай, А. Шестопалов, Н. Крюков, В. Янпавлис, С. Сибель, А. Соколова, Д. Капка, В. Панарин, А. Афанасьев.

В эпизодах: А. Юрченко, Н. Пишванов, А. Моторный, Е. Михерский, А. Толстых, А. Кирик, Н. Придатко, Л. Колпакова.

●

«Дни летные», 8 ч.

Автор сценария Л. Ризин; режиссеры-постановщики: Н. Литус, Л. Ризин; оператор В. Калашников; художник В. Шавель; режиссер И. Ветров; композитор Е. Зубцов; текст песни В. Карпеко; звукооператор А. Черноченко; редакторы: О. Прокопенко, Л. Чумакова; директор картины Г. Брусин.

В ролях: Н. Олялин, Ю. Кузьменков, В. Петченко, А. Волошина, В. Быкова, Н. Еременко, Н. Бармин, Б. Савченко.

В эпизодах: Л. Покутнева, М. Галимханова, Г. Сполуденная, С. Голубев, А. Стародуб, Ф. Гладков, В. Волков, А. Власов, В. Шарыкина, А. Доценко, Ю. Полунин, В. Янпавлис, Юра Петрушев.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Сколько лет, сколько зим!», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Н. Фигуровский; главный оператор А. Кириллов, художник Е. Игнатьев; режиссер Ю. Рыбченок; композиторы Л. Солин; звукооператор В. Демкин; редактор В. Гузанов; директора картины: И. Филоненко, В. Поршнев.

В ролях: Василий Ильич — А. Демьяненко, Катя — В. Куценко, Макаревич — А. Лукьянов, Клавдия —Н. Жуковская, Григораш — В. Васильев, Журба — Д. Орлов, Кравец — Л. Кмит, Кушель — А. Палеес, Дора — Э. Ковенская, Настасья Васильевна — Л. Малиновская, Люба — С. Данильченко, отец Любы — Д. Капка, Коробова — Т. Логинова, Бабич — А. Шелег, Татька — А. Трусов, Гейнц — В. Янпавлис, ученики: В. Паночевный, Л. Бугай, В. Колокольцев, В. Соколов, О. Быковский.

В эпизодах: В. Шрамченко, А. Жаров, И. Савкин, А. Гречаный, В. Чаева, В. Кудревич, И. Лазариди.

Текст читает Б. Владомирский.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Простите, вас ожидает смерть», 7 ч.

Авторы сценария: А. Такайшвили, З. Джапаридзе; режиссер-постановщик Г. Мгеладзе; главный оператор Г. Рачвелишвили; художник Г. Гигаури; режиссер Д. Абашидзе; композитор И. Геджадзе; звукооператор О. Гегечкори; редакторы: Г. Бараташвили, М. Саларидзе; директор картины Ш. Ходжава.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

В ролях: С. Такайшвили, Э. Манджгаладзе, И. Хвичиа, М. Пясецкий, Д. Ратиани, С. Орджоникидзе, Е. Кипшидзе.

В эпизодах: Абашидзе, Гомиашвили, Запашный, Мгеладзе, Маргвелашвили, Хубуа, Верулейшвили.

Роли дублируют: В. Валентинова, А. Карапетян, Е. Весник, М. Глузский, Р. Макагонова, К. Худяков, Н. Зорская, Ю. Белов.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛЬМ»

«Туман», 3 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Н. Рашеев; операторы: П. Балан, Н. Харин; художник В. Коврига; композитор В. Сливинский; звукооператор А. Чайка; режиссер Н. Медовый; редактор Н. Рачкова; директор картины Д. Глыбовский.

В ролях: капитан— В. Дальский, Георге — Д. Барков, Шурочка — Т. Гаврилова, Салюжонок — В. Столяров.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«13 дней», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария Лозан Стрелков; режиссер Стефан Сырчаджиев; оператор Васил Холиолчев; художники: Милко Маринов, Богоя Сапунджиев; композитор Найден Геров.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Главные роли исполняют и дублируют: Белов —Эмил Стефанов (дублирует Ф. Яворский), Васко — Димитр Буйнозов (В. Тихонов), Ирина Бычварова — Анастасия Бакыджиева-Сырчаджиева (И. Выходцева), Бычваров, ее отец— Стефан Караламбов (А. Тарасов), генерал Сербезов — Стефан Пейчев (В. Фромгольдт), Караделов — Мишо Михайлов (К. Михайлов), Магда — Кунка Баева (В. Караваева), Владо, ее сын — Асен Кисимов (В. Малышев), майор Эсев — Любомир Кабакчиев (Н. Александрович), Витан — Иордан Матев (А. Карапетян), Крачун Шоп — Петко Карлуковски (И. Рыжов).

●

«Волшебная мельница», 1 ч., цветной.

Производство студии рисованных фильмов ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Клаус Рюмлер; режиссер Бруно Беттге; композитор Конни Одд; художник Зигфрид Неске; мультипликатор Манфред Хенке.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская
Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

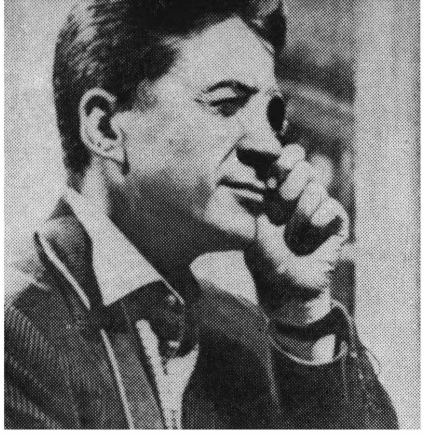
Издание Союза кинематографистов СССР

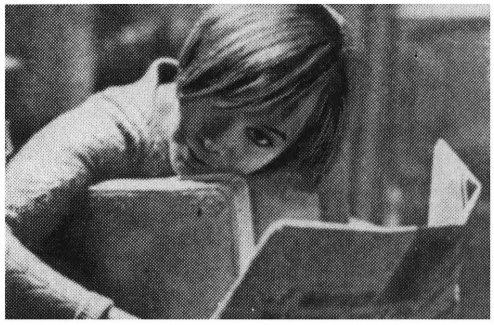
Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А 14259. Подписано к печати 19/V 1966 года. Формат бумаги 82×108¹/₁₆
Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Тираж 35 420 экз. Заказ 1016

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

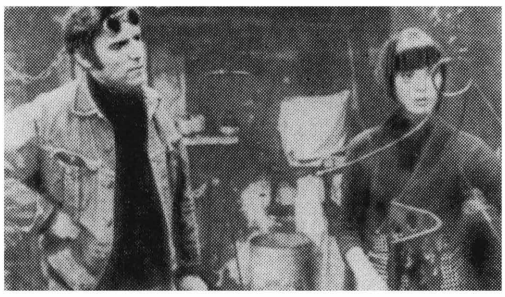
Цена 1 руб.

НОВЫЕ РАБОТЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ ФРАНЦИИ

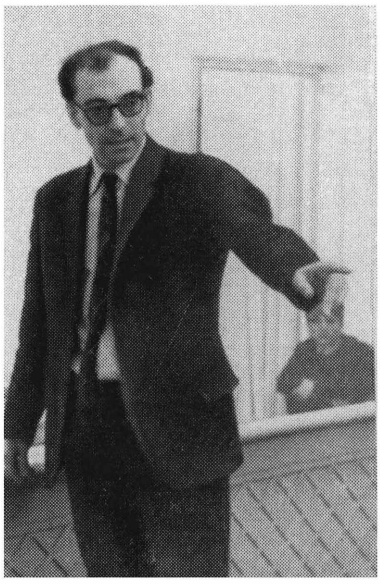




Режиссер АЛЕН РЕНЕ завершил работу над фильмом «Война окончена». Справа — кадры из фильма.



Фильм «Париж глазами...» состоит из шести самостоятельных новелл, поставленных крупнейшими мастерами французского кино. Новелла «Улица Ла Мюэтт» поставлена КЛОДОМ ШАБРОЛЕМ, он же исполняет в ней одну из центральных ролей (на верхнем фото справа). Новелла «Монпарнасс — Левалуа», (нижнее фото) поставлена ЖАН-ЛЮКОМ ГОДАРОМ (справа).



Режиссер ФРАНСУА ТРЮФФО снимает свой новый фильм «451 градус по Фаренгейту» в Англии. На фото—рабочий момент: Трюффо (справа) с актерами Джули Кристи и Оскаром Вернером.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал

ИСКУССТВО КИНО 1966

ИСКУССТВО КИНО 1966

В КАЖДОМ НОМЕРЕ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информация о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиография, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ИСКУССТВО КИНО 1966

ПОДПИСКА на 1966 год ПРИНИМАЕТСЯ в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.